

Uma certa tendência do documentário brasileiro contemporâneo (Usos e abusos do estudo de comunidade, como método, e da entrevista, como técnica de pesquisa)

Tendencies in Contemporary Brazilian Documentary Films (Use and Abuse of the Community Study as a Method and the Interview as a Research Technique)

Júlio César Lobo¹

Resumo

O objetivo dessa comunicação é analisar quatro documentários brasileiros que se inspiram no método de estudos de comunidade e são estruturados na colagem de entrevistas como o seu discurso final. Pretendemos trazer à discussão que essas narrativas são problemáticas ainda pelo fato de suas entrevistas e depoimentos, longe de evidenciarem algum dialogismo, se mostrarem um expediente para a criação de uma “transparência” do cineasta, originando ainda, o que nos parece mais grave, sérias infrações éticas. Essas infrações estariam principalmente no desfilar, sem intermediações, de revelações da intimidade dos entrevistados, dando vazão ainda a constrangimentos, por exemplo, entre casais de depoentes, que se utilizam da tela restrita do documentário e de sua precária recepção para uma lavagem de roupa. O nosso corpus é constituído pelos filmes: *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (RJ, 2000), dir. E. Coutinho; *Babilônia 2000* (RJ, 2000), idem; *Edifício Master* (RJ, 2002), ibidem; e *Nem Gravata, nem Honra* (SP, 2003), dir. M. Masagão.

Palabras-Chave: comunidade, documentário, entrevista, cineasta.

Abstract

The article analyzes four Brazilian documentaries inspired by the community studies method and structured on a collage of interviews as the final discourse. These narratives are problematic, even in terms of the interviews and the testimonies themselves. Far from being a dialogue set on stage, they reflect an attempt at transparency on the part of the filmmaker. In our opinion, this leads to serious ethical infractions, primarily because it reveals, without intermediation, the intimacy of those being interviewed. For example, it would free a couple taking advantage of the documentary, and its limited reception, of any inhibitions about expressing their disagreements. The study is based on *Santa Marta: duas semanas no Morro* (RJ, 2000); *Babilônia 2000* (RJ 2000), *Edifício Master* (RJ, 2002), all directed by E. Coutinho; and *Nem Gravata, nem Honra* (SP, 2003), directed by M. Masagão.

Key words: community, documentary, interview, filmmaker

¹ Doutor em Ciências da Comunicação (Estética do Audiovisual). Professor-titular do Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Brazil. jclobo2000@yahoo.com.br

A principal crítica que se faz à proposta metodológica de estudo de comunidade é que eles tendem em geral a confundir a descrição dela com as premissas produzidas pelos investigadores antes mesmo das pesquisas de campo. Nos filmes em discussão, há uma velada proposta de se revelar para um público maior uma intuição dos cineastas: as localidades que são tema e cenário de seus filmes seriam exemplos contemporâneos de *associações emotivas de inteireza, coesão, comunhão, interesse público e tudo que é bom* (Outhwaite, 1996, p. 116). Pelos depoimentos e confissões extraídos do nosso corpus, dificilmente captaremos, através deles, momentos em que teremos verbalizações de pessoas interagindo com um mínimo de senso de interdependência e integração, com a exceção, talvez, das duas comunidades cariocas retratadas em *Babilônia 2000*.

Uma outra forte crítica que se faz à proposta metodológica de estudo de comunidade é: *Tendência a se limitar à consideração de uma situação definitivamente localizada. Há, pois, o perigo de se negligenciar os fatores que atuam de fora para dentro das comunidades ou as relações da comunidade com o mundo exterior* (Nogueira, 1977, p. 21). Essa crítica pode ser pontualmente feita aos filmes *Nem Vergonha, nem Honra* e *Edifício Master*. No primeiro, uma pequena cidade nos limites entre São Paulo e Rio de Janeiro, às margens da Rio-Bahia, é tomada como se fosse uma imensa bolha, imune, por exemplo, à difusão dos meios de comunicação de massa, principalmente a tv abertas. No segundo filme citado acima, um gigantesco edifício de quarto-e-sala torna-se pela narrativa do filme uma ilha de sentido em plena Copacabana.

Os filmes que compõem o *corpus* dessa comunicação são colagens de entrevistas, no seu sentido mais pejorativo. Frustra-se quem tentar buscar neles os requisitos mínimos que qualifi-

cam as respostas a esse instrumento de coleta de dados: validade, relevância, especificidade, clareza, cobertura de área, profundidade e extensão (Lodi, 1974, p. 19). Por outro lado, nesses mesmos filmes –faça-se justiça, com exceção do irresponsável *Nem Vergonha, nem Honra*– observa-se o cumprimento das três características que produzem um bom ambiente para uma entrevista produtiva: responsabilidade, permissão de expressão de sentimento e ausência de qualquer tipo de coerção (p. 39).

Filmes estruturados exclusivamente em entrevistas, das quais, na maioria das vezes, temos acesso apenas às respostas, acabam por acentuar mais problemas para quais Bernadet (2003), tendo outros filmes como corpus, observa:

A repetição *ad nauseam* desse dispositivo [dispositivo espacial: um “centro imantado” ao lado da câmera onde se encontra o diretor-entrevistador] gerou um espaço narcísico de que o cineasta é o centro, pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado. A câmera filma um olhar, que se dirige para sua fronteira, porque aí se encontra o ponto de interesse do entrevistado, isto é, a pessoa a quem ele se dirige. Não é apenas o olhar que se dirige para esse ponto, mas também a fala. Ou seja, tanto a direção do olhar quanto o direcionamento da fala remete ao próprio cineasta (2003, p. 286-7).

Ainda a propósito da entrevista, Bernadet pontua como esse recurso acentua a predominância do verbal: *O documentarista só obtém informações cuja emissão sua pergunta pode motivar; informações verbalizáveis; apenas informações que o entrevistado aceita e consegue verbalizar* (p. 287). O curioso é que a observação acima, construída a partir da análise de documentários brasileiros produzidos nos últimos cinco anos, poderia talvez ser estendida a uma boa parte do que se produz atualmente nessa modalidade cinematográfica, na França, por exemplo, para o que nos chama a atenção De France (2000):

Contrariamente ao que desejava Margaret Mead, a Antropologia dita ‘visual’, vítimas das transformações de seu instrumento, tornou-se uma disciplina *of words*. Claro que já não são exatamente os mesmos que falam, uma vez que a palavra dos antropólogos foi, em parte, cedida às pessoas filmadas. Mas a Antropologia Fílmica nem por isso deixou, sob vários aspectos, de ser uma disciplina tagarela. Muitas de suas obras são parentes dos filmes produzidos, com vistas a um destinatário imediato, que coincide com o telespectador de televisão, ao qual convém apresentar os fatos com a ajuda do guia mais seguro e mais direto: a palavra (p. 29).

Em *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, o logro informativo, resultado do confronto entre título e resumo comercial do filme e sua narrativa propriamente dita, dá-se desde os créditos: *uma produção do Instituto Superior de Estudos de Religião (ISER)*. Não se tem nada no sentido de um estudo de religiões, nem muito menos de “estudos superiores”. Há apenas duas seqüências de rituais, um deles afro-brasileiros, ou melhor fragmentos de rituais, com os quais os documentários preenchem seus vácuos de informações.. Nesse filme, há ainda longa série de tomadas de depoimentos sobre tópicos diversos, muito longe de qualquer “estudo superior de religião” como adolescentes narrando como tentar se aproximar sexualmente de outros.

Como não poderia faltar, há uma pessoa que fala sobre as conseqüências de sua tomada de orientação sexual, o que ocorre também em *Nem Vergonha, nem Honra*, e não se tem a contrapartida, em um propalado dialogismo, na revelação das opções sexuais da equipe de perguntadores. Voltamos à mencionada “transparência” dos documentaristas contemporâneos.

Enfim, a seqüência mais longa é a de uma mulher não-identificada, que se apóia na presença da equipe e de uma câmera para desancar um

policial, que, ciente da publicidade do meio, permanece calado. Não se mostra o que aconteceu com a citada desconhecida depois que a equipe encerrou as suas “duas semanas no morro”.

Em *Babilônia 2000*, cinco equipes de filmagem se espalham pelos morros de Babilônia e Chapéu Mangueira, na área de influência do bairro de Copacabana, durante o último dia de 1999 aparentemente – porque, como se sabe, documentários não explicitam objetivos – para documentar os preparativos da “comunidade” para a passagem do ano. A despeito de realmente mostrar aspectos dessa preparação, o dialogismo da equipe manifesta-se também pela pulsão à xeretagem, que começa invariavelmente por perguntas como “Você tem namorado (a)?” “Você é casado (a)?” A pergunta, que poderia ser feita por um agente do IBGE ou do IBOPE é, na verdade, a senha para a intromissão na vida afetiva e sexual dos entrevistados, sem a contrapartida da revelação da vida afetiva e sexual dos perguntadores nesse exercício de “diálogo” com o “povo”. Louve-se aqui a postura da edição ao manter uma intervenção de uma moça, Roseli, que não mora mais no morro, e mostra que sabe que jogo está jogando e que recebe a equipe assim: *Você quer pobreza, mesmo? Comunidade, né?*

Quanto à confecção de seu discurso e de sua narrativa, esse documentário apresenta ainda os seguintes aspectos críticos:

- a) informações não-contextualizadas: Cida, uma das pessoas com mais presença entre os depoentes, em determinado momento e, aparentemente sem uma motivação externa, começa a falar sobre as teorias e técnicas do Teatro do Oprimido, expediente desenvolvido pelo diretor teatral Augusto Boal a partir dos anos 70 inicialmente no Brasil. Não há maiores informações sobre o que ela está falando, pressupondo-se que o público indistinto de documentários como esse seja suficientemente informado sobre a obra

brasileira de Boal para que haja uma contextualização, uma ilustração;

b) abordagens indiscretas: freqüentemente, a primeira pergunta que se ouve sendo dirigido a um entrevistado, na verdade, majoritariamente para as entrevistas é :”Você é casada?” “Você tem namorada?” Sem uma pauta mais visível e sem entrevistados escolhidos por uma critério mais visível ou justificável, a equipe busca se aproximar deles, perguntando por suas vidas afetivas. Em alguns casos, parece ocorrer o que a equipe, em nossa suposição, anda buscando: revelações sobre abandono conjugal, filhos sem reconhecimento do pai, abortos e, principalmente, choros, assistidos e retransmitidos pelas câmeras.

É claro que o filme *Babilônia 2000* não apresenta apenas aspectos criticáveis. Há uma vontade de se construir um painel a partir de resíduos de uma vida comunitária –ideal– em duas localidades da prestigiosa Zona Sul do Rio de Janeiro. São exemplos desse movimento positivo da equipe os blocos relativos à formação, manutenção e papel social de uma rádio comunitária; à importância da rezadeira Conceição; ao papel da religião na condução moral de Marcos, cantor evangélico; às idéias da migrante mineira Djaniara a propósito do que entende ser o Brasil; ao futebol de muquiranas (homens travestidos) no último dia do ano na praia de Copacabana como uma forma de integração social entre boa parte dos homens dos dois morros; temos ainda como extremamente positivos os tempos concedidos para as performances da otimista e bem-humorada Fátima imitando Janis Joplin.

Em *Edifício Master*, a influência do estudo de comunidade e a aplicação das entrevistas sem direção alguma chegam a seu ponto crítico. Pega-se um edifício qualquer em Copacabana, colocando-se como sua particularidade o fato de possuir 276 apartamentos conjugados, 500 moradores e 23 apartamentos por andar. Esses da-

dos, anunciados em voz *off* no início da narração –que poderiam sinalizar uma discussão sobre submoradia, planejamento urbano, etc.– na ótica do seu diretor, são o que menos importa pois o que mais importa é a “subjetividade” de parte de seus moradores, escolhidos por um critério não-informado. Tem-se, então, na maior parte do filme, uma sucessão de depoimentos, caracterizados, grosso modo, por esses aspectos:

- a) veiculação de lugares comuns: Alessandra –que acaba por se identificar como prostituta– diz: *Não tive infância*; Luzinete, ao ser inquirida pela xeretagem de Eduardo Coutinho, pronuncia outro chavão: *Não tive tempo para [me] casar*; e Roberto, um camelô, 75 anos, libera mais outro chavão: *Os filhos não é pra gente, não*.
- b) ganchos não-explorados. Em algumas oportunidades, alguns entrevistados desenvolvem tópicos interessantes, que poderiam proporcionar um debate interessante, mas como a equipe, que se quer transparente, descarta qualquer contrafação ou debate, deixa passar essas oportunidades em branco. Exemplos escancarados: José Carlos, um contador desempregado, fala como a Zona Norte discrimina quem vai morar na Zona Sul. Ele fala ainda de sociabilidade, anonimato e vizinhança, mas sua inteligente contribuição esvai-se no choque com uma outra entrevista. Marcelo diz que Copacabana *oprime*, mas não se tem, na tela, o desenvolvimento do seu raciocínio. Se Marcelo diz isso, outra depoente, Laudicéia, que mora com a irmã, citada, Luzinete, se declara tijuca (da Tijuca. Zona Norte do Rio de Janeiro) revela que sempre sonhava em morar em Copacabana. No entanto, esses dois depoimentos acima, contrastantes, não são contrastados no filme.

- c) provocação e revelação de informações íntimas (aqui, repetindo o mesmo expediente que críticos de mídia reclamam de programas “populares” da televisão brasileira, e não só dela, certamente). Antônio Carlos, que se considera um “tímido”, perde subitamente a timidez para divulgar uma inconfidência: é pai solteiro. Luiz, porteiro-chefe revela que é filho adotado. Nesse tópico de revelação de informações íntimas, a falta de respeito ao Outro da equipe de Coutinho atinge o máximo na entrevista da costureira Esther, narrando sua tentativa de suicídio, e nas falas de Renata e Maria Regina, discorrendo sobre seus abortos. Realmente, lamentável.

A rigor, o que filme acaba passando por “subjetividade do Outro” é o arrolamento da vida íntima de casais, principalmente. Uma mulher (M. Regina) usa da “câmera de inclusão” de Coutinho para uma revelação de pouco interesse social: *Nós não prestamos, mas nos amamos*. Como se não bastasse, revela ter se submetido a 15 abortos. Não se tem contrapartida em indiscrição por parte dos perguntadores de revelação alguma. Onde está o dialógico no cinema de Coutinho? Outros moradores revelam suas tentativas de suicídio.

Na contramão dos que vêm no cinema dele (de Coutinho) dialogismo, interação, “humanismo”, etc., vemos, através das imagens e falas, como suas narrativas são monológicas, se bem que aqui a monologia por parte dos entrevistados. Todos os quatro filmes, a partir de seus títulos, criam no espectador uma promessa de estudo de comunidade que, a rigor, não se realiza. Tem-se uma grande quantidade de depoimentos, sem que se tenha a oportunidade de associa-los a uma questão-chave.

Como esses filmes não são comunicações científicas, não se podem cobrar deles objetivos ge-

rais e secundários, mas mesmo a telerreportagem mais simples possui uma pauta. Nos filmes de Coutinho citados, não. Liga-se uma câmera, e a bisbilhotice do cineasta é que conduz a sucessão de falas, poucas delas veiculadoras de alguma informação socialmente conseqüente.

Em 1947, Emílio Willems publicava, através da Secretaria de Agricultura de São Paulo, *Cunha, tradição e transição em uma cultura rural do Brasil*. O objetivo dessa pesquisa era avaliar o impacto da construção de uma rodovia federal naquela comunidade. Estava publicado o primeiro estudo de comunidade realizado no Brasil em áreas urbanas. Desde então, esse método de pesquisa tem sofrido críticas de variada natureza: tendência a monografias meramente descritivas e o escamoteamento dos problemas de macro-sociologia pela ênfase na micro-sociologia. Curiosamente, 56 anos após o livro de Willems, um cineasta paulistano volta a Cunha, sem justificativas aparentes, para aquilo que se imagina ser mais um estudo de comunidade: *Nem Gravata, nem Honra*. O filme de Masagão é apenas um dos muitos tipos de documentários que se têm produzido recentemente no Brasil não inocentemente ancorados e estruturados tão somente em um desfilar caótico, incessante e sem contraponto verbal ou visual de entrevistas e depoimentos, respostas essas em sua maioria provenientes de questão que não se (ou) vêm enunciadas. Nesse filme, uma série de cunhenses fala de assuntos diversos, manifestando uma quantidade enorme de preconceitos, discriminações, intolerância, enfim, sob a complacência silenciosa, transparente, da equipe de perguntadores do filme.

Quando não faz a apologia do lugar comum, o filme se compraz na exibição de cenas tipo “lavagem de roupa suja”: Luiz, um farmacêutico vangloria-se de ter traído a esposa –depondo ao seu lado–, insinua uma crítica generalizada ao controle emocional das mulheres, informando

que, na sua farmácia, oitenta por cento dos calmantes são vendidos para mulheres. A mulher dele, na esteira do ressentimento televisionado, vinga-se dele, dizendo que não o ama mais, mas, sim que apenas o tolera... O que nos parece mais grave entre os vários pontos criticáveis nesse documentário diz respeito a procedimentos éticos na montagem de sua narrativa. Na maioria das vezes, os depoimentos, principalmente de casais, são antecidos ou seguidos de observações jocosas inscritas na tela, através de efeitos especiais, observações que, certamente, não estavam disponíveis aos depoentes quando das entrevistas.

Como expusemos brevemente acima, no filme de Masagão, tenta-se produzir humor à custa de revelações de intimidades e de ressentimentos dos que se dispuseram, provavelmente sem remuneração, a contribuir ingenuamente para a produção de mais um documentários brasileiro. Essa postura da edição –postura da direção, enfim– chama-nos a atenção para o princípio do “consentimento informado”, levantado por Nichols (2005) observa quando busca responder à questão *Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?* A resposta dele:

Esse princípio, fortemente embasado na Antropologia, na Sociologia, na experimentação médica e em outros campos, afirma que se deve falar aos participantes de um estudo sobre as possíveis consequências de sua participação (Nichols, 2005, p. 37).

Nem Gravata, nem Honra, entre outras características criticáveis, que levantaremos a seguir, é um dos muitos tipos de documentários que se têm produzido recentemente no Brasil que são ancorados e estruturados tão somente em um desfilar caótico, incessante e sem contraponto verbal ou visual de entrevistas e depoimentos,

tendendo a confissões inesperadas, que são respostas, em sua maioria, a questões que não ouvimos serem enunciadas. Nesse longa-metragem, que se quer engraçado, à revelia dos entrevistados, uma série de moradores de Cunha, a cidade do primeiro estudo de comunidade no Brasil, brevemente mencionado acima, discorre sobre assuntos diversos, manifestando uma quantidade enorme de preconceitos, discriminações pejorativas, intolerância, enfim, sob a complacência silenciosa, transparente, da equipe de perguntadores do filme.

Enfim, buscamos evidenciar o que nos parecem problemas importantes com relação ao uso e abuso do método dos estudos de comunidades e da entrevista como instrumento de obtenção de dados, visando à produção de alguma informação ou conhecimento. Notamos também, nesse corpus, problemas éticos na exposição de intimidades, traduzidos no estímulo à indiscrição como fonte de gozo para o espectador. Consideramos também problemático o abandono acrítico da geração de expectativas do documentário como espaço para reportagem jornalística, filme sociológico, documento etnográfico, filme de intervenção ou de animação cultural.

Pelos exemplos dos filmes discutidos nesse texto, somos tentados a começar a acreditar que tem faltado argumento ao documentário brasileiro contemporâneo, mais precisamente aqueles produzidos nos últimos dez anos, avançados em termos de uso de tecnologia de captação de imagens, mas, aparentemente talvez, estacionados em um tempo distante, com relação à produção de informação como se não houvesse mais muita coisa a ser informada ou, pelo menos, não existisse mais muita coisa a ser problematizada com relação a estudos de comunidade.

Após tanta filmes tagarelas, tanta indiscrição de cineastas-entrevistadores e tanta falta de argu-

mento nos documentários que buscamos aqui brevemente analisar, é possível que a lacuna maior talvez seja aquela que não exploramos devidamente acima: a perda de qualquer virtude narrativa na maioria dos documentários brasileiros no período citado. E, nesse aspecto, a propósito de mais essa lacuna, fechamos essa comunicação com o lamento feito por Walter Benjamin nos anos 1930, se bem que voltado a uma outra série artística, a literária:

O narrador – por mais familiar que este nome nos soe – de modo algum conserva viva, dentro de nós, a plenitude de sua eficácia. Para nós, eles já é algo distante e que ainda continua a se distanciar [...] Esta distância e este ângulo nos são prescritos por uma experiência, que quase todo dia temos ocasião de fazer. Ela nos diz que a arte de narrar caminha para o fim. Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. É cada vez mais freqüente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências (1980, p. 57).

Referências

- Benjamin, W. et ál. (1980). *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural.
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- De France, C. (2000). *Do Filme Etnográfico à Antropologia Filmica*. Campinas, SP: EdUnicamp.
- Lodi, J. B. (1974). *A Entrevista: Teoria e Prática*. São Paulo: Pioneira.
- Nichols, B. (2005) [2001]. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papyrus.
- Nogueira, O. (1977). *Pesquisa Social (Introdução às suas técnicas)*. 4 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Outhwaite, W. et ál. (eds.) (1996). *Dicionário do Pensamento Social do Século 20*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

