

RAFAEL SPULDAR PINTO

**PERSONAGEM E AUTORIA NO
DOCUMENTÁRIO DE JOÃO MOREIRA SALLES**

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

Novembro de 2006

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S772p Spuldar Pinto, Rafael
Personagem e autoria no documentário de João Moreira Salles /
Rafael Spuldar Pinto. – Porto Alegre, 2006.
132 f.

**Diss. (Mestrado em Comunicação) – Fac. de Comunicação
Social, PUCRS.**

Orientação: Prof^a. Dr.^a Cristiane Freitas Gutfreind

1. Cinema. 2. Cinema Documentário. 3. Salles, João Moreira –
Crítica e Interpretação. 4. Filmes Documentários – Brasil. I. Gutfriend,
Cristiane Freitas

CDD 791.4353

**Ficha Catalográfica elaborada por
Vanessa Pinent
CRB 10/1297**

RAFAEL SPULDAR PINTO

**PERSONAGEM E AUTORIA NO
DOCUMENTÁRIO DE JOÃO MOREIRA SALLES**

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind - PUCRS

Prof^a. Dr^a. Ana Carolina Escosteguy - PUCRS

Prof. Dr. Roberto Ruas - UFRGS

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Cristiane, pela generosidade, simpatia e imensa contribuição intelectual a esta pesquisa;

À professora Cristiane Finger, pelo apoio decisivo para minha entrada no mestrado;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa de estudos que me foi conferida;

À produtora VideoFilmes, na pessoa de Isabel Monteiro, por sua atenção e disposição em ajudar;

Aos colegas e professores do PPGCOM da PUCRS, pelas trocas de experiências e pelas amizades que se formaram;

Aos meus pais, Renato e Margot, por terem me apoiado em tudo que foi preciso;

A Cláudia, Felipe e James, pelas trocas de idéias, pelas palavras de apoio e pela paz proporcionada nos dias decisivos de trabalho;

Às colegas Cuca Fromer, Barbara Miebach e Larissa Magrisso, por sua compreensão e solidariedade fora do comum;

A Angela, pelo amor, paciência e carinho. *Keep holding the other key.*

Dedicado a Lélia e
Wilson Pinto - um
pouco tios, um pouco
pais, sempre grandes
amigos e companheiros.

*Pode-se fazer as pessoas pagarem
para lhes mostrar mentira organizada,
mas não para lhes mostrar verdade confusa.*

François Truffaut

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo buscar a compreensão de como o diretor de documentários se configura em um *autor cinematográfico*, a partir da análise das *personagens* dos filmes que realiza. Acreditamos que, ao observar a construção dessas figuras inscritas na narrativa fílmica, seremos capazes de identificar alguns dos processos que levam à manifestação de um *estilo pessoal* do cineasta, o que lhe conferiria um *status* autoral.

Como objeto de pesquisa, tomaremos os filmes do diretor João Moreira Salles, um dos mais destacados documentaristas do Brasil. Serão observadas três cenas extraídas dos documentários *Nelson Freire (2003)*, *Entreatos (2004)* e do terceiro capítulo da série de TV *Futebol (1998)*. Dentro de cada um desses trechos, o interesse maior de nossa investigação se voltará para as personagens principais e os *traços* que as compõem, ou seja, suas ações e hábitos perceptíveis por meio das narrativas.

Nossa aproximação do objeto teve como modelo a *análise fílmica*, seguindo os instrumentos descritivos propostos por Jacques Aumont. Para guiar nossa observação, foram definidas três tipologias, ou seja, tipos recorrentes que trariam uma melhor compreensão sobre certos fenômenos ligados ao objeto de pesquisa. Estas tipologias - *personagem*, *nomadismo* e *autoria* - foram elaboradas a partir de determinadas idéias que consideramos fundamentais na proposta de nossa investigação e nos temas e objetos de pesquisa escolhidos.

Palavras-chave: cinema, documentário, personagem, autoria, João Moreira Salles

ABSTRACT

Our goal is to reach the comprehension on how a documentary filmmaker turns into a *cinematographic author*, by analyzing his or her film's characters. We believe that, in observing the construction of these narrative existents, one can identify some of the processes that lead to the film director's manifested personal style, guaranteeing him or her a author status.

This research's object is the work of João Moreira Salles, one of Brazil's most distinguished documentary filmmakers. We will investigate three selected scenes from *Nelson Freire* (2003), *Entreatos* (2004) and *Futebol's* third chapter (1998). Our major interest in each segment is to observe the main characters and the traits that compose them, is to say, the actions and habits one can perceive on these existents through the narrative structures.

Our approach on the object is modeled by film analysis, following the *scene description* instruments proposed by Aumont and Marie. Serving as a guide to this observation, three *typologies* were defined: these are recurrent types that can bring a better comprehension on certain phenomenons connected to the research's object. The typologies – *character*, *nomadism* and *authorship* – were conceived from a selection of ideas we consider fundamental in the investigation's purposes and its chosen theme and objects.

Key words: cinema, documentary, character, authorship, João Moreira Salles

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. JOÃO MOREIRA SALLES, DOCUMENTARISTA	14
1.1. Documentário: uma perspectiva relacional	15
1.2. João Moreira Salles e o documentário no Brasil	19
1.3. Descobrimo um país em movimento	41
2. PERSONAGEM, NOMADISMO, AUTORIA: UMA ABORDAGEM TEÓRICA	46
2.1. A aproximação pela <i>análise filmica</i>	47
2.2. Tipologia: invariância para explicar o real	51
2.2.1. Personagem	55
2.2.2. Nomadismo	61
2.2.3. Autoria	67
3. ANÁLISE SOBRE TRÊS FILMES DE MOREIRA SALLES	80
3.1. As personagens Nelson Freire, Lula e Caju	81
3.2. Nomadismo em <i>Futebol, Nelson Freire e Entreatos</i>	92
3.3. A autoria no documentário de João Moreira Salles	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
ANEXOS	121

INTRODUÇÃO

Ao observarmos os estudos a respeito do *cinema documentário*, notaremos que grande parte deles dedica um espaço ainda marginal para a exploração da *personagem*, um elemento fundamental em qualquer narrativa, seja dentro ou fora da esfera cinematográfica. Alguns pensadores chegam a sugerir que esta figura é secundária nos filmes documentais. Bill Nichols, por exemplo, afirma que os documentários são compostos “menos por narrativas organizadas em torno de uma personagem central do que por uma retórica organizada em torno de um argumento” (NICHOLS, 2001, p.28). No entanto, como observam diversos teóricos - Noel Carroll (2005), Jacques Aumont (2006) e Christian Metz (1980) são alguns deles -, a fronteira entre o ficcional e o documental é difusa e incerta, e por ela transitam as soluções que compõem as estruturas narrativas em ambas as categorias.

Nesta perspectiva, acreditamos ser válido pensar que uma pessoa "real", ao ter suas ações registradas por uma câmera e inscritas dentro de um documentário, torna-se uma *personagem* semelhante a outros seres "não-reais" que são imaginados, planejados e materializados na forma de filmes "ficcionais". Assim, aquela pessoa "real", ao ser inserida na estrutura narrativa e transformada em *personagem*, se constitui como

resultado das ações de um realizador, de um *documentarista* que tomou as imagens e sons captados pela câmera e conferiu-lhes uma estrutura, originando um objeto fílmico.

Esta atividade, por sua vez, pode ser associada a um caráter *autoral*, a uma força que imprime o estilo particular do cineasta no resultado final de seu trabalho. A partir deste pressuposto, que é largamente aceito tanto por estudiosos do cinema quanto no âmbito do "senso comum", é possível afirmar que a chancela do autor cinematográfico (seja um diretor "ficcional" ou "documentarista") atinge todos os elementos que constituem a narrativa - entre elas, as personagens.

O presente trabalho, portanto, tem como objetivo buscar a compreensão de como o diretor de documentários se configura em um *autor*, a partir da análise das *personagens* dos filmes que realiza. Acreditamos que tal investigação nos possibilitará identificar as manifestações, ou pelo menos indicações, de um caráter autoral no trabalho do cineasta, tendo em vista que cabe a ele, dentro da prerrogativa de elaborar as narrativas de seus filmes, também organizar e sedimentar os elementos que irão compor as personagens inscritas nessas mesmas estruturas. Considerando este pressuposto, procuramos identificar alguns dos processos que conduzem à construção das personagens por parte do diretor cinematográfico (mais especificamente o documentarista) e especular de que forma essas dinâmicas servem como canal para a manifestação de um "estilo" pessoal que conferiria ao cineasta a categoria de *autor*.

Para realizar esta pesquisa, tomamos como objeto os filmes de João Moreira Salles, considerado um dos mais importantes nomes do documentário brasileiro. Embora tenham o Brasil como seu eixo temático principal, os trabalhos do diretor apresentam uma gama variada de enfoques, uma pluralidade de "soluções" narrativas - e é dentro desta diversidade, investigando as personagens que dela fazem parte, que pretendemos perseguir o "autor" João Moreira Salles. Entre os títulos que compõem sua obra, estão filmes e séries de televisão como *Futebol* (1998, em parceria com Arthur Fontes), *Notícias de uma Guerra Particular* (1999, em parceria com Kátia Lund), *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004). A trajetória de Moreira Salles como cineasta, além de consagrada pela crítica, também apresenta o testemunho de momentos históricos da vida

nacional (como as mais de 200 horas de registros em vídeo da campanha presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2002) e a documentação filmica de diversas personalidades (o próprio Lula, o pianista Nelson Freire, o escritor Jorge Amado, o ex-jogador Paulo César Caju e inúmeros outros nomes ligados à história do futebol brasileiro).

O presente trabalho se constitui a partir da observação de três cenas escolhidas a partir dos documentários *Nelson Freire*, *Entreatos* e do terceiro capítulo da série *Futebol*. Procuramos escolher momentos que representassem mais concretamente os fenômenos ligados ao objetivo de nossa pesquisa; este critério, portanto, acabou por nortear a escolha das cenas. Dentro de cada um desses trechos, nosso interesse se voltou para a personagem principal da narrativa. Assim, centralizamos a investigação nas figuras do pianista Nelson Freire, do candidato Lula e do jogador de futebol Paulo César Caju.

Ao analisarmos essas figuras, procuramos encontrar as formas como uma suposta autoria se manifestaria em cada personagem (em suas ações, suas falas, seu aspecto visual etc.). Nossa aproximação do objeto teve como técnica a *análise filmica*, seguindo o instrumento da *descrição de imagens* proposto por Jacques Aumont e Michel Marie (1993, p.73). Para guiar esta observação, foram definidas três *tipologias*, ou seja, tipos recorrentes que trariam uma melhor compreensão sobre certos fenômenos ligados ao objeto de pesquisa. Estas tipologias foram elaboradas a partir de determinadas idéias que consideramos fundamentais na proposta de nossa investigação e nos objetos de pesquisa escolhidos.

A primeira dessas tipologias é a *personagem*, entendida por Seymour Chatman como um dos três elementos fundamentais da narrativa e observável sob a forma de "qualquer entidade que possa ser personificada" (CHATMAN, 1978, p.25). Para chegar a uma noção mais clara sobre esta tipologia, estabelecemos um diálogo de idéias extraídas de diferentes teóricos a respeito do papel das personagens nas estruturas narrativas. Através do cruzamento entre estes pensadores, resgatados principalmente da teoria da literatura, chegamos a uma espécie de "partícula elementar" perceptível da personagem, denominada *traço*. Este "sistema de hábitos" (como define Chatman) ganhou, portanto, o foco principal na nossa observação das personagens dos filmes de Moreira Salles. Além

disso, procuramos situar esta tipologia no campo do cinema documentário, levantando temas referentes à transposição de seres do "mundo vivido" para o contexto dos objetos filmicos.

O *nomadismo* é outra tipologia a ser considerada na presente pesquisa. Este fenômeno se manifesta através de diversos tipos de deslocamento efetuados pelo homem contemporâneo. O sujeito nômade se abre ao mundo, deixa suas origens e efetua uma *circulação*, um trajeto feito de diferentes "pontes" que estabelece com os outros. Com isso, a pessoa transita entre suas diversas "máscaras" (*personas*, segundo Maffesoli) em um "jogo" no qual os elementos que identificam seu "ponto de partida" ficam difusos e se perdem. Ao definir melhor o nomadismo, veremos que ele não se realiza só fisicamente, mas também (e principalmente) sob a perspectiva do *imaginário*. Acreditamos que esta noção é marcante nos documentários de Moreira Salles, devido aos diferentes tipos de movimentação que seus entrevistados efetuam. Devido a esta percepção, também realizamos a análise das personagens (de seus *traços*) levando em conta seu *perfil nômade*.

Por fim, a terceira tipologia a guiar nosso trabalho é a *autoria*: ao delimitá-la, nossa intenção foi compreender melhor os fatores que indicam a presença de um "estilo" particular nas realizações de um mesmo diretor cinematográfico. Para isto, recorreremos aos trabalhos de diversos intelectuais que tiveram a autoria como objeto de estudo, sob diferentes perspectivas. Estes pensadores tratam da busca pela afirmação do autor no cinema (a *política dos autores*), examinam as motivações afetivas que podem conduzir as ações criadoras (Morin) e até constataam uma possível "morte" do autor (Foucault e Barthes). Nossa definição de autoria relativa ao documentário vem do entrecruzamento de tais idéias, originadas principalmente nos campos da literatura e do cinema. Assim, ao observarmos os documentários de Moreira Salles, também perseguimos as possíveis manifestações de um *autor cinematográfico* por meio das personagens - através de seus atos, seus hábitos e das interações com as demais pessoas.

No primeiro capítulo deste trabalho, tentamos estabelecer uma visão global a respeito de nosso objeto de pesquisa, que são os filmes de João Moreira Salles. De início,

buscamos uma definição de documentário enquanto categoria dentro da área do cinema. Neste sentido, procuramos explorar o tema sob uma perspectiva *relacional*, considerando o documental em função da idéia de *ficcional* e vice-versa. Em seguida, colocamos o foco sobre João Moreira Salles: procuramos relacionar sua obra à produção de documentários no Brasil desde o início do século XX e levantamos alguns fatores que, sob nosso ponto de vista, perfazem a relevância de sua trajetória como documentarista, identificando os pontos em que as tipologias se evidenciam nos três filmes escolhidos para análise.

O segundo capítulo consiste na apresentação dos preceitos teóricos que orientaram a escolha de nossas *técnicas e instrumentos de pesquisa*, assim como a elaboração das *tipologias*. Primeiramente, detalhamos a maneira pela qual chegamos à definição de *análise fílmica*, modelo metodológico que norteia esta investigação. Depois de definir a *descrição das imagens do filme* enquanto instrumento utilizado para a observação dos objetos (Aumont, Marie), chegamos a uma definição de *tipologia*, a partir dos trabalhos de Simmel (1990), Maffesoli (1988) e Grawitz (1996). Finalmente, descrevemos com detalhes a aproximação teórica realizada junto aos tópicos que servem como guia da nossa análise - *personagem, nomadismo e autoria*.

O terceiro capítulo do trabalho se constitui no relato de nossa análise sobre os documentários de João Moreira Salles. Como já foi dito, esta investigação foi realizada sobre três cenas extraídas dos filmes *Nelson Freire* e *Entreatos* e do terceiro capítulo da série de TV *Futebol*. Além das descrições desses trechos fílmicos, procuramos ilustrar a análise através do uso de declarações feitas por Moreira Salles em entrevistas publicadas na mídia (jornais, Internet), palestras e conferências. Inicialmente, colocamos nossas considerações a respeito da construção das *personagens* nos documentários, a partir de seus traços. Em seguida, relatamos os resultados da observação das cenas sob o ponto de vista do *nomadismo*. Por fim, descrevemos nossas impressões a respeito do envolvimento das personagens e do diretor João Moreira Salles com a noção de *autoria* cinematográfica nos três filmes.

1.

JOÃO MOREIRA SALLES, DOCUMENTARISTA

Neste capítulo, pretendemos estabelecer uma compreensão a respeito de nosso objeto de pesquisa, que são os documentários dirigidos por João Moreira Salles. Em um primeiro momento, buscaremos uma definição para *documentário*; neste sentido, procuramos estruturar um diálogo entre diferentes pensadores a respeito da natureza desta categoria cinematográfica e de suas especificidades. Como resultado, optamos por estabelecer uma perspectiva *relacional* para definir o cinema documentário, ou seja, teremos um ponto de vista a seu respeito somente ao considerá-lo em relação aos objetos filmicos *ficcionais*. Posteriormente, faremos uma recuperação da carreira de João Moreira Salles enquanto documentarista, situando seus trabalhos no contexto da produção cinematográfica e documental brasileira, desde o início do século XX até os dias atuais. Por fim, delimitaremos três tópicos fundamentais na obra de Moreira Salles: *personagem*, *nomadismo* e *autoria*. Após ter identificado estes assuntos no conjunto do trabalho do cineasta, iremos selecionar três de seus filmes para estabelecer nossa análise.

1.1. Documentário: uma perspectiva relacional

O *documentário* se apresenta ao pesquisador como um campo de observação escorregadio, devido ao seu caráter mutante e difuso enquanto categoria cinematográfica. Diversos estudos trazem como tema a fluidez dos limites entre os domínios do ficcional e do documental, ou mesmo afirmam a inexistência de qualquer distinção. Christian Metz, por exemplo, parte de uma perspectiva psicanalítica para claramente afirmar: "todo filme é um filme de ficção" (METZ, 1980, p.57). Já Bill Nichols considera que todo objeto filmico é um documentário, por constituir prova da cultura que o produziu e reproduzir as aparências das pessoas que nele se apresentam. A diferença residiria nas narrativas, ou na maneira como cada obra conta sua história.

O autor então separa os filmes entre: a) *documentários de cumprimento de desejos* (*wish-fulfillment*, ou relatos cinematográficos ficcionais), que dão expressão tangível para nossos desejos e sonhos, ou oferecem mundos para nós explorarmos e contemplarmos, e b) *documentários de representação social* (não-ficcionais), nos quais reconhecemos aspectos do mundo que habitamos e compartilhamos, dando-lhe uma representação tangível.

Desta forma, se considerarmos a teoria do documentário, veremos que é recorrente a idéia de uma busca da definição desta categoria cinematográfica por meio de uma *análise relacional* com os relatos ficcionais. Não haveria, sob este ponto de vista, maneira de se diferenciar um filme "documental" de um "ficcional" apenas pelas características intrínsecas e expressas de cada um; ou seja, seria impossível identificar, de maneira consistente, uma narrativa ou um *estilo* que seja exclusivo dos documentários – e o mesmo argumento valeria para as ficções.

Nichols considera que o "registro indicial" da realidade (NICHOLS, 2001, p.36) – por meio do suporte audiovisual – é operado da mesma forma pelos filmes ficcionais e pelos documentários, o que impede a simples distinção através da percepção primária de imagens e sons. O que o público pressupõe, ao ver um documentário, é a "autenticidade da prova" (idem, p.37), a crença de que aquela obra *re-apresenta* o mundo cotidiano a partir de uma perspectiva específica; isto sustentaria ainda o argumento, proposto pelo

autor, de que o documentário seria uma *representação*, e não uma *reprodução* do real.

A diferença fundamental entre ficção e documentário, segundo Nichols, reside no *status* conferido pelo espectador à imagem que presencia na tela. No caso do documentário, como já foi exposto, o público *acredita* na veracidade daquilo que vê, na ligação direta das imagens com seu mundo vivido. Nas palavras de Vivian Sobchack, “o mundo em que o espaço documentário se estende e para o qual aponta sua significação indicial é percebido como o mundo concreto e intersubjetivo do observador” (SOBCHACK, 2005, p.147).

Já na ficção, o relato faz com que o espectador *imagine* os espaços e as situações que se apresentam diante de si. Embora seu *registro indicial* seja igual ao do documentário, o público não vê aquelas imagens como *reais*, como parte de seu *mundo*; podemos adotar a verdade do filme de ficção como nossa, ou simplesmente rejeitá-la (NICHOLS, 2001, p.1). Por sua vez, o documentário, na opinião de Nichols,

nos dá a capacidade de enxergar assuntos oportunos que precisam de atenção, literalmente. Nós enxergamos visões (cinemáticas) de mundo. Estas visões colocam diante de nós questões sociais e eventos atuais, problemas recorrentes e soluções possíveis. A ligação entre documentários e o mundo histórico é profunda. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social (NICHOLS, 2001, p.2).

Noel Carroll compartilha com Nichols e Sobchack a noção de que o espectador é a peça-chave para se chegar à diferenciação entre filmes ficcionais e documentários; no entanto, ele amplia e aprofunda a diferença entre *crença* e *imaginação*, e elabora uma nova definição para o filme documentário. Ele utiliza o modelo teórico de *intenção-resposta* de Paul Grice para estabelecer sua noção de *cinema de asserção pressuposta*. Esta nova denominação proposta por Carroll para o documentário se origina naquilo que ele considera um “jogo da asserção” existente entre o autor cinematográfico e o público espectador. Segundo o teórico, este é um jogo “no qual as questões epistêmicas de objetividade e verdade são incontestavelmente adequadas (CARROLL, 2005, p.72)”.

Este jogo ocorre da seguinte forma: o cineasta apresenta seu filme com uma intenção primordial de que o espectador *acredite* no conteúdo daquilo que está na tela (*intenção assertiva* do autor). O público, então, adota uma *postura assertiva*, ou seja, acredita no conteúdo do filme, a partir do momento em que reconhece no autor sua intenção assertiva.

O motivo desta asserção ser *pressuposta*, segundo Carroll, se dá pela possibilidade do filme “mentir”, ou seja, do cineasta dissimular a “realidade” de seu texto filmico. No entanto, esta dissimulação é menos importante do que o jogo da asserção: enquanto o público reconhecer a intenção assertiva do autor e adotar uma postura assertiva, ou seja, *acreditar* no conteúdo do filme, tudo se mantém intacto. O autor afirma que os “filmes de asserção pressuposta”

são avaliados em termos das condições-padrão para a asserção não-defectiva, as quais incluem: que o cineasta esteja comprometido com a verdade (ou plausibilidade, conforme o caso) das proposições expressas pelo filme e que as proposições expressas pelo filme obedçam aos padrões de evidência e argumentação apropriados às alegações de verdade (ou plausibilidade) nele contidas (...) Para que sua intenção assertiva seja não-defectiva, o realizador compromete-se com a verdade ou plausibilidade do conteúdo proposicional do filme e responsabiliza-se pelos padrões de evidência e argumentação exigidos para fundamentar a verdade ou plausibilidade do conteúdo proposicional que apresenta (CARROLL, 2005, p.89).

Ou seja, para que se mantenha a *relação assertiva* entre documentarista e espectadores (diríamos, para que este *contrato* permaneça intacto), cabe ao cineasta a tarefa de manter a *credibilidade* daquilo que apresenta na tela. A natureza documental do filme dentro da perspectiva proposta pelo autor, portanto, não se constrói a partir da narrativa cinematográfica, mas sim através da busca de uma propriedade *relacional e não-manifesta* dos filmes (CARROLL, 2005, p.80), dependente de relações específicas e relativas ao processo comunicacional entre emissor e receptor.

Utilizando a obra do diretor João Moreira Salles como ilustração, diríamos que o terceiro episódio da série *Futebol* é considerado um filme de *asserção pressuposta* pelo

fato do espectador crer nos depoimentos de *socialites*, taxistas e economistas sobre o jogador Paulo César Caju enquanto representações *reais*. Esta compreensão ocorre a partir de uma leitura da intenção de Moreira Salles de que ela ocorra, mesmo que estas entrevistas fossem, por exemplo, falas interpretadas por atores. Assim, o público vê o cineasta Athayde de Amar e acredita na existência dele, quando comenta a roupa de Caju nos anos 70: “olha a boca, a boca... na época, era boca-sino. Entendeu? Toda quadriculada... tem lilás, preto, tudo misturado aqui. E olha a pose dele... parece até que ele tá normal, tá vestido decente, né”¹

O mesmo *jogo de asserção* ocorre em relação ao filme de ficção; a diferença, segundo Carroll, é que a intenção do cineasta passa a ser *não-assertiva* ou *ficcional*. Isto significa que o público reconhece no autor a intenção de que não se acredite na *realidade* dos fatos apresentados no filme, adotando assim uma *postura ficcional*, ou seja, o espectador passa a *imaginar* o conteúdo do texto fílmico sob uma perspectiva supositiva e não-assertiva, como que dizendo: *eu tomo isto como verdade dentro do propósito de seu argumento*. Aqui podemos fazer uma conexão com as idéias de Nichols, para quem a ficção também se estabelece a partir da ação do público em *imaginar* a pessoas e ações do espaço fílmico.

A idéia do cinema de asserção pressuposta seria, para Carroll, um segmento dentro do amplo espectro dos filmes não-ficcionais. Esta classificação se estende a diversas obras que são frequentemente separadas do documentário. Assim, programas de TV exibidos em canais como *History Channel* ou *National Geographic* que apresentem, por exemplo, reconstituições históricas passam a ser enquadrados como documentais, mesmo que seus autores não tenham a intenção de que estas cenas sejam tomadas pelo público como *traços do mundo real*.

Para a categoria específica de filme documentário que utiliza imagens retiradas diretamente de situações "reais", Carroll elabora a noção de *cinema de traço pressuposto*, no qual o cineasta tem como intenção assertiva fazer com que a imagem seja tomada pelo público como um traço retirado diretamente de sua própria realidade vivida, e não como

¹ Depoimento extraído da descrição do terceiro capítulo de *Futebol* (ver anexos)

um outro registro audiovisual qualquer. O traço é pressuposto porque, assim como no *cinema de asserção pressuposta*, o realizador pode estar mentindo: ele, por exemplo, pode capturar a imagem de uma árvore no Jardim Botânico e apresentá-la como sendo da Floresta Amazônica; a partir disso, o público pode adotar uma postura assertiva e aceitar esta pressuposição como verdade. Esta premissa de Carroll remete à imagem que a maioria das pessoas tem do cinema documentário – de fato, classificado geralmente como *actualité* (CARROLL, 2005, p.92).

Consideramos que Noel Carroll, através das formulações aqui citadas, apresenta uma visão mais ampla e compreensiva do documentário do que pensadores como Bill Nichols, por exemplo. Este autor chega a sugerir que os documentários seriam compostos “menos por narrativas organizadas em torno de uma personagem central do que por uma retórica organizada em torno de um argumento” (NICHOLS, 2001, p.28). Acreditamos que, com idéias como esta, Nichols acaba por restringir excessivamente as possibilidades do cinema documental. Por sua vez, Carroll parece evitar a imposição de limites temáticos ou narrativos a esta categoria, atingindo de forma mais "assertiva" o âmago da questão e se aproximando da essência do documentário.

1.2. João Moreira Salles e o documentário no Brasil

A tradição do cinema de documentário no Brasil remonta às primeiras imagens em movimento captadas no País. Elas foram realizadas em 19 de julho de 1898 por Alfonso Segretto, que retornava de uma viagem à Itália no navio *Brésil*. O plano realizado pela câmera de Segretto era a entrada da embarcação na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro (ALTAFINI, 1999, p.3). A partir disso, Segretto e seu irmão, Paschoal, começaram a registrar cinematograficamente alguns acontecimentos da sociedade carioca, como a prisão de três suspeitos de terem matado dois homens por estrangulamento. O resultado foi o filme *Rocca, Carletto e Pegatto na Casa de Detenção*, lançado em 1906 (idem, p.3).

Já na primeira década do século 20, começaram a ser produzidos os "naturais",

ou seja, fitas de curta-metragem que registravam cerimônias, eventos importantes, cenas do cotidiano urbano e da vida no interior do País². A importância do documentário na história do cinema brasileiro já pode ser medida nos anos 1920, quando os "naturais" representaram, naquele momento, a continuidade da produção cinematográfica no Brasil. Naquela época, praticamente a totalidade dos filmes exibidos no País eram importados; assim, o registro da "vida real" passou a ser uma alternativa para compensar a falta de maiores recursos destinados ao cinema nacional "de ficção" (ALTAFINI, 1999, p.5).

A realização de filmes documentais no Brasil teve prosseguimento ao longo de todo o século XX, sob os mais diferentes formatos. Exemplos são os mais de cem filmes educativos feitos por Humberto Mauro entre os anos 1930 e 60 para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE); diferentes cinejornais (como os financiados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do governo de Getúlio Vargas, o *Canal 100* produzido por Carlos Niemayer e as realizações de Primo Carbonari em São Paulo); longas-metragens fomentados pelos Centros Populares de Cultura (CPCs), como *Cinco Vezes Favela* (1962), de Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges e Marcos Farias; e produções financiadas por sindicatos e associações de classe nas décadas de 1970 e 80, como *ABC da Greve* (1991, Leon Hirszman).

Segundo Jean-Claude Bernardet, é a partir dos anos 1950 que o filme documentário brasileiro "deixa de ser a sala de espera do longa-metragem ou a compensação de quem não conseguiu produções mais importantes (BERNARDET, 2003, p.11), passando então a servir de canal não só para discutir assuntos da vida nacional, mas também para debater a própria maneira de se fazer cinema. Ao analisar o documental brasileiro dos anos 1960 e 70, por exemplo, Bernardet verifica um modelo que denomina de "sociológico", cuja principal característica seria uma "exterioridade" do realizador em relação a seus objetos, a partir da qual seriam apresentados e discutidos os principais problemas da sociedade, sob o formato de uma "reprodução do real" e de uma certa "objetividade" filmica.

² Esses filmes foram realizados em diferentes cidades, mais notadamente nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Rio Grande do Sul, Amazonas, Pará e Bahia (ALTAFINI, 1999). O termo "natural" era utilizado em oposição ao "posado", ou seja, o filme ficcional narrativo (CALIL, 2005, p.167).

Esta vertente, na opinião do autor, refletia um determinado espírito dominante entre as correntes ideológicas de “esquerda” na primeira metade dos anos 1960, quando se acreditava que os intelectuais seriam os operadores das transformações sociais ao materializarem as discussões sobre as relações de trabalho, gerando consciência em um povo "alienado" (BERNARDET, 2003, p.34). Posteriormente, este "modelo sociológico" teve como resposta o surgimento de outras formas de se realizar documentários. Nesses casos, tentava se fazer, por um lado, um cinema que fosse a representação da visão de mundo do documentarista, e por outro, que fosse uma expressão do íntimo dos entrevistados, ou seja, um cinema que desse "voz ao outro". Estes novos formatos documentais, para Bernardet, tratam de uma “realidade” que não se define mais enquanto *produção material*, mas sim como fruto do *imaginário* e da *produção simbólica* (2003, p.216). Entre o "modelo sociológico" e as demais perspectivas posteriores, Bernardet observa três elementos claros de ruptura:

deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo como tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade. Essas transformações destruíram o saber unívoco centralizado e impediam que o tomássemos pelo real. Permitiam que o pluricentrismo se expressasse. Derrubaram o pedestal do documentarista (BERNARDET, 2003, p.217).

Com isso, Bernardet mostra o quanto a produção de documentários no Brasil conseguiu refletir historicamente uma diversidade de pontos de vista, repercutindo as questões ideológicas, políticas, culturais e estéticas que envolveram a realização cinematográfica. Neste sentido, nos remetemos às delimitações propostas por Barnouw dentro do cinema documental, levantadas em termos de historicidade e estilo. Poderíamos afirmar, portanto, que o "modelo sociológico", definido por Bernardet, tem diversos pontos em comum com aquilo que Barnouw denomina de "documentário advogado" (BARNOUW, 2002, p.77), ou seja, um cinema que trata de temas sociais a partir de um determinado ponto de vista, que é colocado de forma geralmente explícita na estrutura narrativa.

Um exemplo disso são os filmes do britânico John Grierson, que comandou o *E.M.B. Film Unit* (depois rebatizado de *G.P.O. Film Unit*), um grupo de realizadores que obtinha financiamento do Estado e de entidades setoriais. Produzidos em sua maioria na década de 1930, esses documentários basicamente retratavam representantes da classe operária do Reino Unido e de outros países como força de trabalho, explorada pelos capitalistas. Outro exemplo dessa vertente são as realizações de Leni Riefenstahl, que exaltavam o regime nazista de Adolf Hitler (como *O Triunfo da Vontade*, 1934, e *Olympia*, 1938).

Ou seja, o "documentário advogado" foi resultado de um contexto histórico que dava ao cinema contornos cada vez mais políticos e ideológicos (BARNOUW, 2002, p.89), de maneira semelhante aos filmes do "modelo sociológico" brasileiro, no início dos anos 1960. Dois exemplos desta corrente citados por Bernardet são *Viramundo* (1965, Geraldo Sarno) e *Maioria Absoluta* (1968, Leon Hirszman). Esses filmes, na opinião do autor, possuem um interesse social nos excluídos da sociedade, considerando essas pessoas com "uma emoção cheia de dignidade", mas ao mesmo tempo fazem um uso da linguagem que "pressupõe uma fonte única do discurso", que "tende a excluir a ambigüidade" e que "impede a emergência do outro" (BERNARDET, 2003, p.214).

Por outro lado, acreditamos que o cinema documental brasileiro posterior a esse período, no qual Bernardet verifica uma preferência pelo imaginário, pelo simbólico e pela "voz do outro", possui elementos daquilo que Barnouw define como "documentário agente catalisador" (BARNOUW, 2002, p.221): um cinema que leva os entrevistados a falarem de suas próprias questões, a partir de uma ação provocadora do documentarista, que muitas vezes se faz presente na narrativa. Essa produção nacional posterior ao "modelo sociológico" também repercute o que Barnouw chama de "documentário observador" (idem, p.204), uma tradição que privilegia o retrato "fiel" do encontro entre o documentarista e seu objeto, através de uma representação da "vida enquanto ela é vivida" (NICHOLS, 2001, p.111), desprovida de narradores, apresentadores ou demais recursos que se somem ou se sobreponham ao material captado pela câmera e pelo equipamento de som. O "documentário observador" corresponde à experiência do *cinema livre*, iniciada por diretores britânicos nos anos 1950 (Lindsay Anderson, Tony

Richardson, Karel Reisz), e do *cinema direto* realizado nos Estados Unidos dos anos 1960 por documentaristas como Robert Drew, D.A. Pennebaker e os irmãos Albert e David Maysles.

Nos filmes observados por Bernardet, existem ecos tanto da "observação" quanto da "catalisação" definidos por Barnouw. Há casos, por exemplo, de diretores que literalmente delegaram o manuseio da câmera ao entrevistado, para que ele mesmo registrasse imagens (*Jardim Nova Bahia*, 1971, Aloysio Raulino)³; em outros, o estilo do cinema direto ou "observacional" é claramente utilizado, mesmo que através de uma mescla com outras soluções narrativas (*Opinião Pública*, 1967, Arnaldo Jabor). Enfim, mesmo que possamos discordar das terminologias utilizadas por Bernardet (como "modelo sociológico", por exemplo), acreditamos que sua verificação histórica se mostra de extrema relevância, por evidenciar a posição avançada que a produção de filmes documentários no Brasil assume em relação às problemáticas presentes na práxis cinematográfica ao longo dos anos.

O documentário, acreditamos, não só se configura em uma vanguarda *tecnológica* audiovisual, possibilitando avanços que influem na realização cinematográfica em geral desde o século XX (BARNOUW, 2002, p.208), mas também se mostra como um campo para a *experimentação formal* e o *confronto de idéias*, de diferentes visões de mundo. O documentário, portanto, se confirma como "o *front* mais agressivo do audiovisual" (LABAKI, 2005, p.13), tornando-se o espaço onde se observam algumas das mais instigantes manobras na área do cinema - seja no Brasil ou no exterior, seja nos dias de hoje ou em tempos passados.

Dos anos 1960 em diante, justamente o período analisado por Jean-Claude Bernardet (2003), alguns documentários se fizeram inserir entre os mais importantes filmes brasileiros da história, como *Aruanda* (1960, Linduarte Noronha), *Garrincha*, *Alegria do Povo* (1963, Joaquim Pedro de Andrade), *Subterrâneos do Futebol* (1965, Maurice Capovilla), *Viramundo*, *Opinião Pública*, *Maioria Absoluta*, *Cabra Marcado*

³ Experiência semelhante ocorreu no filme *O Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-Retratos)* (2003, Paulo Sacramento): vários apenados da Casa de Detenção do Carandiru, em São Paulo, utilizaram equipamentos

para Morrer (1984, Eduardo Coutinho) e *Edifício Master* (2002, Eduardo Coutinho). Ao analisarmos a obra de alguns desses diretores brasileiros (Jabor, Andrade, Hirszman), podemos notar uma tendência de circulação de vários cineastas entre o cinema documentário e o ficcional. Neste sentido, podemos lembrar ainda os já citados Carlos Diegues (*Xica da Silva*, 1976; *Bye-Bye Brasil*, 1979; *Orfeu*, 1999, entre outros), Humberto Mauro (entre suas "ficções", estão *Braza Dormida*, 1928; *Ganga Bruta*, 1932; e *O Descobrimento do Brasil*, 1937), além de Alberto Cavalcanti⁴, Fernando Meirelles (diretor de *Cidade de Deus*, 2002, e co-autor das "reportagens" de TV da personagem Ernesto Varela⁵) e Walter Salles (realizador do documentário *Japão, Uma Viagem no Tempo*, 1986, e do curta-metragem documental *Socorro Nobre*, 1995, que deu origem ao longa *Central do Brasil*, 1998, por ele dirigido). Entre os já citados diretores estrangeiros, este trânsito entre documentário e "ficção" é verificado principalmente em Lindsay Anderson (*This Sporting Life*, 1963; *Se...*, 1968) e Tony Richardson (*Odeio essa Mulher*, 1958; *Vida de Artista*, 1960; *As Aventuras de Tom Jones*, 1963).

A entrada de Moreira Salles no documentário

João Moreira Salles, antes de começar propriamente a fazer documentários, teve sua primeira incursão no mercado audiovisual em 1985, quando criou a produtora VideoFilmes junto do irmão, Walter. Um ano depois, Moreira Salles se formou em Economia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Poucos anos antes, o cinema documental brasileiro havia encontrado um relativo sucesso de público em *Os Anos JK* (1980, Silvio Tendler), que chegou a 115 mil espectadores (CALIL, 2005, p.166). Além disto, pelo menos outros três filmes encontraram boa repercussão junto à crítica: *Jango* (1984, Silvio Tendler), *Jânio a 24 Quadros* (1981, Luis Alberto Pereira) e, principalmente, *Cabra Marcado para Morrer*. Seu diretor, Eduardo Coutinho, foi

digitais para capturar imagens e sons, que depois constituíram grande parte do material aproveitado na montagem final do documentário.

⁴ Após ter dirigido filmes ficcionais na França nos anos 1920, Cavalcanti trabalhou no G.P.O. Film Unit do britânico John Grierson nos anos 1930. Lá, foi responsável por experimentos sonoros e realizou obras como *Coal Face* (1935). De volta ao Brasil, continuou fazendo cinema documental entre 1949 e 1954 (NICHOLS, 2001, p.146; BARNOUW, 2002, p.82, 185).

⁵ Mais informações no artigo *Por Onde Andará Ernesto Varela?* (LABAKI, 2005, p.116-18).

realizador de média-metragens para o *Globo Repórter* (TV Globo) entre 1975 e 1984. Este programa deu espaço a diversos profissionais e representou um núcleo estável de produção e exibição de documentários no País (LINS, 2004, p.19-29), iniciando uma relação entre a produção documental e as emissoras de TV, tanto abertas quanto por assinatura, que perdura até os dias atuais.

A exemplo de Coutinho, a estréia de João Moreira Salles no documentário ocorreu através da televisão. Em 1986, Walter Salles havia retornado do Japão com cerca de 60 horas de material filmado - "imagens sem pé nem cabeça", segundo Moreira Salles (SAAVEDRA; MIGUELOTE, 2003) - que seriam organizados em cinco episódios. Moreira Salles ajudou a organizar as imagens e escreveu o roteiro do que viria a se tornar a série *Japão, Uma Viagem no Tempo* (1986), primeiro documentário realizado pela produtora VideoFilmes e transmitido pela Rede Manchete.

Até este momento, o futuro documentarista ainda se mantinha indeciso sobre sua vida profissional. Moreira Salles diz que, na época, "sabia que não tinha vocação em economia", mas por outro lado, ele considera que fazer cinema nunca foi uma vocação sua (SAAVEDRA; MIGUELOTE, 2003), nem uma grande "paixão". Ele declara: "não sou um cinéfilo. Eu tenho grandes lacunas na minha cultura cinematográfica. Eu sou mais alfabetizado numa determinada vertente do jornalismo literário, que traz grandes reportagens" (MARQUES; HUGHES, 2005).

João Moreira Salles teve sua primeira experiência como diretor em 1987, quando viajou para a China no lugar de seu irmão, em um projeto documental financiado pelo governo local. O resultado foi *China, O Império do Centro* (1987), igualmente veiculado pela TV Manchete. O cineasta afirma que este trabalho ocorreu "por acaso" (MARQUES; HUGHES, 2005), tendo sido a primeira vez que se deparou com um set de filmagem (SAAVEDRA; MIGUELOTE, 2003). A partir deste ponto, Moreira Salles diz que resolveu "gostar de fazer documentário" e começou a estudar a história do cinema documental, assistindo a filmes de Robert Flaherty e Dziga Vertov, entre outros (SAAVEDRA; MIGUELOTE, 2003).

Depois de *China*, seguiram-se mais três documentários feitos sob encomenda

para a televisão: *Franz Krajcberg: o Poeta dos Vestígios* (1987), sobre o artista plástico nascido na Polônia e radicado no Brasil, e *América* (1989) e *Blues* (1990), duas produções cujo tema foi a cultura dos Estados Unidos.

Em 1992, sob encomenda de uma rede de televisão francesa, João Moreira Salles dirigiu um documentário sobre a obra do escritor baiano Jorge Amado. Por recomendação de uma pessoa que Moreira Salles identifica como "uma amiga antropóloga" (VILLAÇA, 2003), o cineasta optou por realizar o filme relacionando o trabalho do romancista com o de Gilberto Freyre, autor de obras clássicas das Ciências Sociais no Brasil, como *Casa-Grande e Senzala* (1933) e *Interpretação do Brasil* (1947). O diretor diz que seu esforço foi em

tentar entender o Jorge como o sujeito que pegou o mito das raças e da convivência entre estas no Brasil e transformou isso em literatura popular. Nesse sentido, foi um documentário que investigava essa tal de 'identidade brasileira': se ela existe ou não; se podemos falar de miscigenação ou não. O Jorge foi muito influenciado pelo Gilberto Freyre. O Jorge Amado não seria o Jorge Amado se, antes, não tivesse existido Casa-Grande e Senzala (VILLAÇA, 2003).

Sobre *Jorge Amado* (1992), o documentarista afirma: "o filme representou minha chegada ao Brasil. (...) E desde então (...) é muito difícil que eu fale de outra coisa, porque o que me interessa é mesmo o Brasil" (VILLAÇA, 2003). Ele define esta transição temática em sua obra como "quase uma trajetória em caracol, em que o centro é o Brasil. Eu acho que é mais difícil falar do que está muito perto do que falar do que está muito longe" (VILLAÇA, 2003). Seria possível dizer, com isso, que a relação de Moreira Salles com os temas brasileiros é marcada, ao mesmo tempo, pela *intensidade* de uma identificação e pela *tensão* em lidar com algo tão próximo, tanto no plano físico quanto *imaginário*.

Em toda a sua carreira, João Moreira Salles realizou apenas um filme em curta-metragem. É o documentário em vídeo *Poesia é Uma ou Duas Linhas e Atrás uma Imensa Paisagem* (1989), sobre o trabalho da poetisa carioca Ana Cristina César (1952-

1983). O diretor explica que

nunca houve a possibilidade de Poesia ser maior. (...) Eu estava terminando de editar América, no ISER (Instituto de Estudos da Religião), e lá conheci o (editor e escritor) Waldo César. Eu não sabia que ele era pai da Ana Cristina. Nós ficamos amigos e um dia ele me entregou uma fita cassete, dizendo que sua filha havia gravado um poema, será que eu podia transformá-lo em um vídeo? Fui pra casa sem saber o que tinha nas mãos. Em casa, ouvi a fita. Era a Ana Cristina. O poema é lindo – fala do passado, da memória de um tempo sem peso, daquele momento sutilíssimo em que se passa da inocência para a vida adulta. Poesia é apenas isso: a tentativa de atender ao pedido do Waldo (CAETANO, s/d).

Considerado um exemplar "experimental" da obra de Moreira Salles, o curta teve uma de suas poucas exposições em janeiro de 2003, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo.

Futebol, crime e polêmica marcam os anos 90

A extinção da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), em 1990, representou o fim da principal fonte de verbas para a produção cinematográfica brasileira na época. Isto levou realizadores e produtoras a entrarem no mercado publicitário, em busca de sobrevivência, e esta foi a opção escolhida pela VideoFilmes. Embora diga que este tenha sido um "grande exercício" em termos técnicos, João Moreira Salles afirma que a natureza do trabalho ligado à publicidade o deixou impelido a realizar outros projetos na área audiovisual.

Sua carreira de documentarista pôde ser retomada no Brasil em meados dos anos 1990, já com o advento da Lei Rouanet⁶. Seu primeiro projeto neste sentido foi a série *Futebol* (1998), em parceria com Arthur Fontes. Este trabalho teve origem na época em

⁶ Lei Federal de Incentivo à Cultura (nº 8.313/91), que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Entre as ações que a Lei Rouanet permite, estão a destinação de recursos a projetos culturais por meio de empréstimos reembolsáveis ou a fundo perdido, além da concessão de benefícios fiscais a investidores que apoiarem projetos culturais sob forma de doação ou patrocínio.

que a VideoFilmes ainda produzia filmes publicitários. Segundo o diretor, essas produções resultavam na sobra de negativo, que começou a ser utilizado em longas entrevistas com personalidades importantes do futebol brasileiro do passado, como Zezé e Aymoré Moreira, Flávio Costa, Didi, Pompéia, Barbosa, Zizinho, Telê Santana, Tostão e Domingos da Guia, entre outros.

A partir deste material, João Moreira Salles e Arthur Fontes decidiram produzir um documentário em três episódios, destinado para a televisão a cabo. A série *Futebol* foi ao ar no canal por assinatura GNT em 1998, pouco antes da Copa do Mundo disputada na França, tendo recebido diversas reprises desde então.

O primeiro documentário mostra quatro adolescentes pobres que tentam ingressar em um grande clube de futebol brasileiro – no caso, o Flamengo – para conseguirem se tornar atletas profissionais. Eles participam de diversos processos de seleção, realizam grandes deslocamentos geográficos e utilizam os poucos recursos materiais de suas famílias com o objetivo de conseguir uma chance como jogadores, o que lhes traria a esperança de melhorar de condição socio-econômica. Ilustrando essa história, a narrativa do episódio mostra os depoimentos de familiares dos jovens e de treinadores com os quais eles trabalharam: essas pessoas dão suas opiniões sobre as aspirações e as reais possibilidades dos adolescentes obterem sucesso na carreira.

Todos eles acabam sendo rejeitados no Flamengo, mas continuam procurando um espaço em clubes menores. Dois deles conseguem espaço nas categorias de base de times profissionais – São Cristóvão (RJ) e Vila Nova (GO) –, mas os outros abandonam a idéia de serem jogadores profissionais.

O segundo programa apresenta as trajetórias de Lúcio e Iranildo, dois jogadores jovens e humildes que, após despontarem como revelações em seus clubes, são contratados para jogar no time profissional do Flamengo. O documentário mostra o cotidiano de ambos, trazendo imagens de jogos, treinos, excursões e momentos de lazer. Outras figuras que aparecem no filme são jornalistas especializados, que comentam as atuações dos jogadores, e os familiares que acompanham suas carreiras.

Um dos temas mais recorrentes neste documentário é a maneira como Lúcio e Iranildo passam a conviver com a constante atenção da mídia e com as grandes quantias em dinheiro, que lhes surgem de maneira brusca e súbita. Este "choque" por que passam os atletas é apresentado de diferentes formas dentro da narrativa. Um exemplo é a cena que mostra uma excursão do Flamengo à Espanha: a montagem intercala imagens dos jogadores confinados em um hotel de Palma de Mallorca, onde assistem a touradas, com tomadas externas da cidade, que revelam o mar azul das praias e diversas paisagens ensolaradas.

Por fim, o terceiro episódio mostra uma semana na vida do ex-jogador Paulo César Lima, o Caju. Ídolo de clubes como Botafogo, Fluminense, Flamengo, Grêmio e Olympique de Marselha, ele conquistou inúmeros campeonatos estaduais no Rio, foi campeão Mundial Interclubes (1983) e participou da campanha brasileira no tricampeonato da Copa do Mundo do México, em 1970. O programa utiliza imagens de Caju na atualidade (através de registros feitos pela equipe de filmagem, que o acompanhou no dia-a-dia) e no passado (por meio de filmes, vídeos e fotos antigas, que mostram suas jogadas e alguns de seus momentos fora de campo). Além disto, são apresentados depoimentos de diversas pessoas a respeito de Paulo César, que falam tanto sobre suas atuações enquanto jogador quanto de sua vida fora do campo, que foi marcada, entre outras coisas, por declarações polêmicas e pela vaidade pessoal.

Neste terceiro episódio, assim como nos dois anteriores, as ações e os eventos que perfazem as trajetórias das personagens de *Futebol* são pontuados pelas declarações dos vários ex-jogadores cujas entrevistas deram origem ao projeto. Assim, os atletas do passado, ao recapitularem suas experiências, acabam “comentando” as ocorrências da vida de Paulo César, como suas discussões após uma “pelada”, as lembranças das maiores vitórias e seus relacionamentos amorosos.

Morador da Zona Sul do Rio, Paulo César vive do aluguel de alguns imóveis adquiridos nos tempos de jogador profissional. O documentário mostra o ex-jogador saindo tarde de casa, jogando “peladas” com os amigos, passeando na praia de Ipanema, apostando nas corridas de cavalos e visitando o advogado que administra seus negócios,

entre outros acontecimentos. Caju aparece interagindo com diversas pessoas, nos mais diferentes lugares: no campo de futebol no sítio de Lídio Toledo, médico da Seleção Brasileira, na casa do filho do ex-presidente João Figueiredo, no Jockey Clube, em sua própria casa etc.

Paulo César, entre outros tópicos, comenta a dificuldade que os jogadores do passado tinham em se inserir na sociedade. Ele conta que os atletas só eram aceitos pelo que faziam dentro do campo de jogo; fora dele, a integração era bastante dificultada. O ex-jogador afirma que buscou este entrosamento mesmo assim, e que levou outros colegas a fazerem o mesmo. Segundo Caju, "a sociedade só ia te ver jogar no Maracanã, mas não convivia com jogador de futebol. Quem ia no Maracanã batia palma pra você, te xingava, te aplaudia, mas depois... fora. E eu fui entrando, né"⁷. Para Moreira Salles, Paulo César foi um dos primeiros jogadores “rebeldes” do futebol brasileiro:

Ele foi o primeiro negro a dizer “Eu vou namorar uma loira, por que não?” (...), a freqüentar as boates da Zona Sul, Ipanema... antigamente, o jogador de futebol jogava e voltava para o subúrbio, ele divertia a Zona Sul e depois voltava para o “seu lugar” – era isso que esperávamos deles. O Paulo César disse: “Não. Se vocês me aceitam no domingo no Maracanã, vão ter que me aceitar na segunda-feira na boate que vocês freqüentam”. Isso é maravilhoso. Esses grandes jogadores que sempre tiveram talento para ir na contramão do mundo não existiriam se não fosse pelo Paulo César (VILLAÇA, 2003).

O projeto seguinte de João Moreira Salles foi *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999, co-dirigido por Kátia Lund), documentário cujo tema era o tráfico de drogas no Rio de Janeiro e as pessoas envolvidas com ele: traficantes, policiais, autoridades e cidadãos comuns. Segundo o diretor, a idéia para o filme surgiu de uma conversa entre ele, Kátia Lund e Walter Salles, que acharam importante documentar a situação da segurança pública no Rio de Janeiro. Moreira Salles diz que *Notícias de uma Guerra Particular* é "um documentário de urgência, que não teve preparo ou roteiro": entre a conversa que concebeu o filme e o início das filmagens, transcorreram menos de

⁷ Declaração extraída da cena analisada do terceiro episódio de *Futebol* (ver anexos).

três semanas (VILLAÇA, 2003).

Produzido para a televisão, este filme causou grande polêmica, graças à relação que se instaurou entre Moreira Salles e o traficante Márcio Amaro de Oliveira, conhecido como Marquinho VP⁸. O documentarista já admitiu publicamente ter estabelecido uma amizade com o criminoso (assassinado em 2003 na penitenciária de Bangu, no Rio) e chegou a responder a processo por crime de favorecimento pessoal. “Eu dei aula no Santa Marta e a gente conversava muito sobre o que eu achava do mundo e o que ele achava do mundo – e foi um encontro interessante”, afirmou o cineasta. Ele mesmo acredita que foi esta polêmica que gerou a celebridade em torno do filme: “quando o *Notícias...* foi ao ar, passou quase que clandestinamente. E aí, quando surgiu a história do Márcio, as pessoas foram dar uma olhada no documentário” (VILLAÇA, 2003). Além disso, Moreira Salles fez com que a produtora VideoFilmes pagasse professores particulares a dois meninos entrevistados no filme, ambos analfabetos na época das filmagens. Na opinião do diretor,

essa é uma questão muito complicada, muito delicada: que tipo de vínculo você estabelece com a pessoa que é personagem do seu documentário? Grande parte do problema surgido na época do Notícias... decorre dessa grande questão: eu mantive um relacionamento com o Márcio. Isso é apropriado ou não? Eu entendo perfeitamente e respeito quem acha que não é apropriado; há sólidos argumentos para se dizer que não se deve ajudar um bandido. Eu discordo, mas não acho que todo mundo que diga isso é um brucutu, um intolerante. Há boas razões para defender o oposto do que eu fiz. E eu acho que se você, a cada documentário que fizer, sentir a necessidade de se responsabilizar pelo destino do personagem que você filmou, provavelmente depois do décimo personagem não terá mais tempo de fazer o décimo-primeiro documentário. Mas esse é um problema de natureza ética, que cada um tem que resolver como puder (VILLAÇA, 2003).

Apesar das polêmicas que o envolveram, *Notícias de uma Guerra Particular* foi

⁸ Marquinho teria facilitado o acesso da equipe de filmagem ao morro de Santa Marta, além de conceder um depoimento de cinco horas em vídeo, não utilizado integralmente na montagem final (LABAKI, 2005, p.219). Desta gravação, alguns trechos aparecem na versão definitiva do filme, nos quais o traficante usa o pseudônimo de "Adriano". A notícia de que o diretor daria dinheiro ao criminoso para que escrevesse um livro causou grande repercussão na mídia, levantou suspeita de grampos telefônicos e possível extorsão, levando à demissão do coordenador de Segurança do Rio, Luiz Eduardo Soares.

considerado um marco no documentário brasileiro, por apresentar um painel complexo a respeito da criminalidade urbana, trazendo ao debate opiniões até então desconsideradas, como da população das favelas e dos próprios traficantes. Sobre este aspecto, Moreira Salles diz que

o documentário causou uma certa estranheza porque, naquele momento (...) não se concebia muito a conversa sincera com o traficante, "com bandido não se fala". E eu acho que temos que falar com todo mundo, isto não quer dizer que estamos justificando o bandido. Quando você conversa com um policial que é matador, não está justificando o que ele fez – mas você tem que ouvir o que ele tem a dizer. E esta virtude de Notícias... tem: ele ouve todo mundo de forma muito curiosa, sem julgar ninguém. E aí disseram: "é um documentário a favor de bandido!", o que, para mim, é uma bobagem: o personagem mais tocante, por exemplo, é (...) o Capitão Pimentel, do BOPE, que diz que está cansado, que não agüenta mais, que todo dia ele sobe e mata, e matam gente dele, e ele sabe que isso não resolve o problema (...). (VILLAÇA, 2003)

Em 2000, João Moreira Salles dirigiu - em parceria com Marcos Sá Correa - dois documentários para a série de televisão *Seis Histórias Brasileiras*, exibida no canal por assinatura GNT. Um é *Santa Cruz*, que mostra a criação de uma igreja evangélica no subúrbio de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, e o efeito que ela causa em seus freqüentadores e nos moradores da comunidade. Outro é *O Vale*, cujo tema é a devastação ambiental do Vale do Paraíba. *Santa Cruz* recebeu um prêmio da Organização das Nações Unidas para a Educação, Saúde e Cultura (Unesco), por conceder espaço à cultura da não-violência e pelo respeito à diversidade de culto e à paz.

Nelson Freire: o pudor nas telas

João Moreira Salles entrou no mundo da música erudita ao dirigir *Nelson Freire* (2003), documentário que tem o renomado pianista brasileiro como personagem principal. A idéia foi dada a Moreira Salles por seu amigo Flávio Pinheiro (VILLAÇA, 2003), que sugeriu a realização de filmes sobre dois "mestres incontestáveis", um da

música erudita e outro da música popular (BARBOSA, 2003). O documentarista optou por filmar Freire, que deu o aval para a produção pouco mais de um mês após um primeiro contato entre ambos.

Como define o próprio Moreira Salles, *Nelson Freire* é um filme sobre a "idéia do pudor" (VILLAÇA, 2003). O pianista, bastante reservado e protetor de sua vida privada, levou o realizador a fazer uma aproximação cuidadosa e demorada. Segundo o cineasta,

ele tem um pudor imenso de se exhibir, de se mostrar. Então havia um certo paradoxo: todo documentário é uma invasão, não há como não ser – subitamente, na vida do sujeito, há uma equipe de filmagem entrando em sua casa, iluminando, fazendo perguntas. A idéia, ali, era como um documentário sobre o pudor sem ferir este mesmo pudor. Neste caso específico, eu tomei uma decisão: o documentário só vai falar sobre o que o Nelson quiser que eu fale; eu não vou fazer nenhuma pergunta que ele não queira responder. Neste sentido, este é um documentário muito educado, que tenta não constranger o Nelson (VILLAÇA, 2003).

O diretor diz que foram necessários dois anos de convívio para que Nelson Freire efetivamente falasse à equipe sobre sua vida privada. Todos os trechos de entrevista que aparecem na montagem final do filme foram realizados no último dia de gravação. Segundo o músico, a presença da câmera jamais foi "excessiva, invasiva, desconcertante". Ele diz: "fui gostando daquela comitiva. Quando acabou, senti falta de ter aquelas pessoas ali, falando a minha língua, participando comigo. Turnês são muito solitárias" (ARANTES, 2003). A equipe acompanhou apresentações na França, Rússia, Rio de Janeiro e São Paulo, e registrou o pianista antes, durante e depois dos shows, se preparando para tocar e recebendo admiradores e amigos nos camarins.

A união entre a música erudita e a introspecção do pianista conferiu ao filme um espectro não-verbal que se faz presente em praticamente todas as cenas. O próprio Nelson Freire dá a entender que, embora quisesse colaborar com as entrevistas conduzidas pelo diretor, esta ajuda não viria necessariamente na forma de palavras: "eu não podia ficar totalmente passivo, tinha que contribuir um pouco, mesmo que de uma maneira mineira.

Os mineiros têm esse dom de não dizer nada e dizer tudo". Por essa característica não-verbal, João Moreira Salles acaba classificando Nelson Freire como uma "antipersonagem" (BARBOSA, 2003). No entanto, o documentarista também possui a opinião de que seu entrevistado "diz tudo", quando afirma que, "a rigor, ele não lhe oferece nada. Mas só não lhe oferece nada se você for cego para perceber o que está sendo oferecido de outra maneira, tão profunda, tão rica, tão bela quanto alguém que é extraordinariamente articulado, desenvolto e exuberante" (ARANTES, 2003).

Um exemplo desta não-verbalidade é a cena em que Nelson Freire demonstra sua admiração por Guiomar Novaes (1896-1979), a consagrada instrumentista que ele tem como uma "paixão musical" desde sua infância⁹. No trecho, Freire apenas reproduz um disco com uma gravação de Novaes, sem falar praticamente nada durante todo o tempo da música. Moreira Salles explica:

eu tolamente pedi a ele para falar da Guiomar e exprimir em palavras o amor, o afeto, a admiração que ele tinha por ela. Ele topou. Mas dizia as frases que todos nós dizemos, que era a maior pianista do Brasil. Isso não tem força. Aí ele disse: "Não, agora você vai entender". E pegou o disco e me pôs para ouvir a Guiomar. Aí eu percebi que a grande homenagem não era fazê-lo falar, mas fazê-lo ouvir. E aí ele fica comovido ouvindo a Guiomar Novaes e você entende, através do rosto dele, como ela era grande (BARBOSA, 2003).

Nelson Freire é composto de 31 pequenos capítulos, cada um contando um aspecto da vida do músico: sua infância, sua professora de piano do Rio de Janeiro ("ter resgatadas as histórias da minha professora, do meu pai foi algo muito importante para mim", declara Freire), a admiração por Guiomar Novaes, a amizade com a também pianista argentina Martha Argerich, sua relação com os pianos, a maneira como ensaia e se aquece para as apresentações, entre outros fatos. Além disto, o filme traz imagens da vida íntima de Freire: em sua casa, no Rio, e no apartamento de Argerich, em Bruxelas. Para o documentarista, *Nelson Freire*

é sobre o Brasil também, um Brasil tão vigoroso quanto o de Notícias de uma Guerra Particular, que também é um Brasil verdadeiro. Não é um para negar o outro, os dois fazem parte do País. Isso me animou a fazer e eu acho que Nelson Freire tem uma relação com Notícias pelo avesso, ele é o espelho do Notícias, a imagem tanto dos nossos horrores quanto das nossas maravilhas. (...) Notícias é desordem, é distopia, é anarquia, é tudo aquilo que não funciona, a feiúra. Nelson Freire é o inverso. É a ordem, a beleza, o compromisso com ela, é a vida devotada a produzir a beleza, o respeito pela beleza (BARBOSA, 2003).

Lançado em 2003, este documentário foi o primeiro trabalho de Moreira Salles a ser exibido em salas de cinema¹⁰. Até este ponto, a carreira do diretor se consolidara por meio da televisão. Como já vimos, este meio havia se afirmado como significativo para a produção e exibição de documentários no Brasil. No caso de Moreira Salles, a Rede Manchete foi um dos principais canais para viabilizar seu trabalho, o que ocorreu alguns anos depois do *Globo Repórter* ter surgido como um programa de destaque como espaço para o documentário.

Já nos anos 90, o advento da televisão por assinatura no País abriu novas possibilidades para a produção documental. Através do canal GNT (Globosat), Moreira Salles e outros realizadores puderam produzir e exibir seus trabalhos (como *Futebol, Notícias de uma Guerra Particular* e *Seis Histórias Brasileiras*, por exemplo). Mais recentemente, novos espaços foram criados na televisão aberta, como a criação do concurso DOCTV, que financia documentários e permite sua veiculação pela TV Cultura¹¹.

⁹ Citação retirada da descrição da cena do filme *Nelson Freire*.

¹⁰ Um dos motivos para o lançamento em salas de exibição foi a possibilidade de se obter uma melhor qualidade de áudio, devido ao assunto do filme. Finalizado em Dolby Digital, Nelson Freire recebeu o prêmio de Melhor Som no Grande Prêmio Cinema Brasil de 2003, além do troféu de Melhor Documentário.

¹¹ Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV), iniciado em 2004 e realizado pelo Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual, Governo do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura, Fundação Padre Anchieta/TV Cultura e Rede Sesc-Senac de Televisão.

Salles e o *diário de campanha de Lula*

Um ano antes do lançamento de *Nelson Freire*, o diretor já havia acompanhado mais de um mês da campanha eleitoral de Luiz Inácio Lula da Silva (PT). O material gravado – mais de 200 horas de imagens – resultou no documentário *Entreatos* (2004), que revela momentos de intimidade do futuro presidente da República.

A proposta de João Moreira Salles de registrar em filme a campanha presidencial brasileira de 2002 teve como idéia inicial o acompanhamento dos dois candidatos que chegassem à disputa do segundo turno. Um deles seria certamente o petista Luiz Inácio Lula da Silva, enquanto o outro possivelmente seria José Serra (PSDB). O projeto era que Salles acompanhasse um candidato e o diretor Eduardo Coutinho, o outro. Ambos captariam material para um só filme (LINS, 2004, p.169).

Por vontade de Coutinho, a idéia de acompanhar a campanha de Serra foi abandonada, em favor de uma série de entrevistas com metalúrgicos do ABC paulista que participaram das greves do fim dos anos 1970, junto de Lula. Duas equipes foram para a rua, capitaneadas por Moreira Salles e Coutinho; no fim dos trabalhos, devido ao excesso de material bruto, ficou acertada a produção de dois filmes (LINS, 2004, p.170). Um deles, sobre os operários, viria a ser *Peões* (2004); o outro, sobre a vitoriosa campanha do petista, se tornou o longa-metragem *Entreatos*. A respeito dos dois projetos, Moreira Salles afirma que

a idéia original era muito difícil de ser realizada. Logisticamente, não teríamos como acompanhar dois candidatos que se locomovem pelo Brasil em aviões particulares, passando às vezes por quatro Estados no mesmo dia. Seria caro demais. Além disso, é difícil pensar que conseguiríamos acesso ao coração de uma campanha, se esta sabe que temos uma segunda equipe no coração da campanha adversária. Finalmente, Entreatos é cinema no qual me sinto à vontade. Seria muito difícil imaginar o Coutinho fazendo cinema igual. Daí, surgiu Peões. (ARAN TES, 2006)

Em agosto de 2002, uma reunião entre Salles, Coutinho, Lula, sua esposa Marisa e seu assessor Gilberto Carvalho acertou o acompanhamento da campanha. O plano

original era realizar os trabalhos durante o segundo turno, mas, com a possibilidade da vitória do candidato já na primeira fase da eleição, o cronograma foi adiantado.

A equipe de Moreira Salles foi composta de sete pessoas, que seguiram Lula durante 33 dias. Segundo o diretor, foi o próprio candidato que tomou a decisão de permitir acesso a várias situações e locais que normalmente seriam vedados à presença de elementos estranhos. “Em nenhum momento (...) eu ouvi frases do tipo ‘isso não, isso foi em off, isso você não pode usar’. Nunca! Sequer ouvi: ‘agora chega, por favor, saia’” (BASTOS, 2004b). Mesmo assim, algumas reuniões foram fechadas para a equipe de gravação (como mostra a cena de créditos iniciais, quando o senador Aloizio Mercadante fecha a porta da sala de reuniões na frente da câmera).

Em outras cenas, fica evidente o descontentamento de certos integrantes da equipe petista com a presença da câmera de Moreira Salles. É o caso do José Dirceu, futuro ministro-chefe da Casa Civil, que interrompe uma explanação e pergunta a Gilberto Carvalho se "esse pessoal" estava com ele. Em seguida, Dirceu se mostra contrariado e relembra um caso em que adversários políticos obtiveram um diálogo de Lula gravado em vídeo, que acabou sendo usado em campanha.

Entre as cenas registradas pela equipe de João Moreira Salles, estão conversas de Lula com seu “marqueteiro” de campanha, Duda Mendonça, preparações para a gravação de programas do horário eleitoral, um almoço no apartamento do candidato em São Bernardo do Campo e um diálogo sobre Lech Walesa e a criação do PT, durante uma viagem de avião. As gravações terminaram no dia 28 de outubro de 2002, quando o presidente norte-americano, George W. Bush, ligou de seu avião oficial para felicitar Lula (Moreira Salles não incluiu a cena na versão final). Mais de 270 horas de material bruto foram gravadas, em vídeo digital.

O diretor levou cerca de 20 meses para finalizar o documentário. Sua primeira versão tinha três horas e meia, e continha uma diversidade de registros de Lula, tanto no âmbito privado quanto em comícios e participações públicas. O material foi então reagrupado, dando preferência total aos momentos de intimidade do futuro presidente. Segundo Moreira Salles, as aparições públicas já são muito conhecidas, e ganham no

documentário um escopo muito menor do que tiveram na realidade. Em contrapartida, a intimidade de Lula era feita de momentos únicos e supostamente dispensáveis em outros tipos de narrativa, mas que ganhavam uma nova dimensão ao serem inseridas no filme. O diretor afirma:

acho que tanto eu quanto o Lula tivemos a consciência de que não estávamos fazendo um Big Brother da vida dele. A cena em que ele fica mais incomodado é quando, no aniversário dele, o Frei Betto começa a fazer uma oração. Ele e eu ficamos constrangidos porque sabíamos que aquilo não precisava ser filmado. Parecia que o Lula não queria usar a fé dele como marketing, tanto que fica de costas para a câmera. O filme é a história das idéias políticas do Lula, contadas num contexto íntimo, que é bem diferente do que elas seriam, se contadas de um palanque. Exemplo perfeito disso é a cena no avião, em que ele fala do Sarney, do MST e do Walesa. Ele não falaria daqueles temas, daquela forma, em nenhum outro lugar¹².

Um dos momentos íntimos vetados à participação da equipe de gravação foi o recebimento, por parte de Lula, da notícia da vitória nas urnas, através da veiculação do resultado da pesquisa de boca-de-urna pela televisão. A solução encontrada por Moreira Salles foi entregar uma câmera digital a Mariana, filha de Aloizio Mercadante, que registrou as imagens presentes na versão final do filme, em que o presidente eleito aparece sentado no chão com sua mulher, assistindo à televisão, além do choro de seus apoiadores (entre eles, Antonio Palocci, que posteriormente se tornaria ministro da Fazenda).

O diretor define essa como "uma imagem extraordinária", sem igual na história do cinema. "É a câmara fechada no rosto de alguém, no momento em que ouve pela primeira vez que é o presidente da República eleito. E isso é único", afirma (BASTOS, 2004a).

A natureza das imagens registradas pela equipe de João Moreira Salles exigiram

¹² Declaração extraída de: **Banquete de Restos**. Pilula Pop. Disponível em: <http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=14>. Acesso em: 29 nov. 2006.

cuidados redobrados durante a campanha eleitoral de 2002. O cineasta afirma que, no fim de cada dia de filmagem, as fitas com o "material bruto" eram conduzidas a um cofre, por meio de um carro protegido por seguranças. O motivo era evitar que as imagens fossem obtidas por outras pessoas que eventualmente fizessem uso delas durante a disputa presidencial. Segundo Moreira Salles, as imagens "brutas" captadas em 2002 permanecem em segurança até hoje (BASTOS, 2004a).

Basicamente pelo mesmo motivo, *Entreatos* não foi lançado no mercado de vídeo doméstico antes do fim das eleições de 2006, que resultaram na reeleição de Lula. "Eu não quero que esse material seja usado, nem como propaganda do governo, nem contra o Lula", diz o diretor. No entanto, ele descarta que as fitas contenham qualquer conteúdo desabonador. "Não acho que, em nenhuma das duas campanhas (de Lula e José Serra, em 2002), você fosse descobrir alguma sacanagem, coisa grave, porque não tinha" (BASTOS, 2004a).

No processo de finalização, o documentário teve os títulos provisórios de *Intervalos de uma Campanha*, *Antes da Presidência* e *Fora de Cena*. O lançamento nos cinemas, com o título *Entreatos*, ocorreu no dia 26 de novembro de 2004, junto com *Peões*. Para Moreira Salles, este longa, embora esteja circunscrito a uma forte tradição de documentários sobre políticos, se destaca pela proximidade física da câmera com o candidato:

Eu não conheço nada semelhante. (...) Nenhum chega nem perto, em termos de proximidade com o personagem central. Todos os outros são meio periféricos. O personagem aparece, mas você está sempre contando muito mais a história de como se faz uma campanha, por meio dos assessores. É a engenharia de uma campanha, não o pensamento vivo do candidato (BASTOS, 2004a).

Junto com *Entreatos* e *Peões*, outros 15 documentários brasileiros entraram em cartaz em 2004, o equivalente a um terço das produções nacionais em circuito naquele ano (LABAKI, 2005, p.293). Ambos os filmes são representativos de uma "janela" (CALIL, 2005, p.159) que se abriu no mercado exibidor ao documentário, de um modo

geral. Este movimento também pôde ser verificado em produções estrangeiras como *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002, Michael Moore), *Fahrenheit 11 de Setembro* (*Fahrenheit 9/11*, 2004, Michael Moore), *Super Size Me - A Dieta do Palhaço* (*Super Size Me*, 2004, Morgan Spurlock), *Sob a Névoa da Guerra* (*The Fog of War*, 2003, Errol Morris) e *A Marcha dos Pingüins* (*La Marche de l'Empereur*, 2005, Luc Jacquet), todas elas premiadas e exibidas comercialmente pelo mundo, algumas com grande sucesso de público.

O crescimento na exposição do documentário em salas comerciais mostra que esta categoria cinematográfica inverteu, nos últimos anos, uma lógica que lhe prendia a uma fatia apenas marginal do mercado e do público; entretanto, acreditamos que o motivo desta mudança vai além de uma questão essencialmente mercadológica. Enquanto muitos dos formatos de "ficção" que chegam ao público (pelo cinema e pela TV) parecem estagnados ou esgotados, o documentário tenta diversificar, experimentar, fluir no corpo da linguagem do cinema, circular através de formatos.

Diríamos que o documentário "mudou de cara", ou seja, procurou renovar-se esteticamente, além de ter rediscutido sua relação com o real, assumindo (como já vimos) a *representação* e se desprendendo da idéia de *reprodução* do mundo vivido. Enfim, o filme documental atingiu um patamar que finalmente lhe confere um status *artístico*.

O documentário passou, a partir disso, a ocupar um lugar na preferência do público, atraindo mais pessoas; ele "resolveu reencontrar a sua essência sem se preocupar com uma crise identitária imposta desde sempre em comparação com a ficção" (FREITAS GUTFRIEND, 2006, p.6). É dentro desta nova perspectiva que a obra de Moreira Salles - assim como outros documentaristas - encontra seu espaço¹³.

¹³ Além de diretor, João Moreira Salles foi produtor executivo dos documentários *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* e *O Fim e o Princípio* (2005), todos dirigidos por Eduardo Coutinho e produzidos pela VideoFilmes (*Babilônia 2000* foi co-produzido por Cecip, Donald K. Ranvaud e Eduardo

1.3. Descobrimos um país em movimento

Com uma carreira que já supera duas décadas de existência, João Moreira Salles se mostra hoje consolidado como um dos maiores nomes do documentário brasileiro na história. Além de seus filmes, sua importância como realizador se construiu através de diversos fatos e eventos, desde polêmicas repercutidas pela mídia (como a que envolveu o traficante Marcinho VP), passando por sua participação direta no registro de momentos históricos do Brasil, como as imagens brutas captadas para *Entreatos*, que ele pretende tornar públicas ao longo dos anos (BASTOS, 2004a), até o reconhecimento por meio de retrospectivas e exibições especiais de seus filmes¹⁴.

Algo claro em sua trajetória como cineasta, em termos gerais, é a mudança de foco temático. Após ter realizado, no início da carreira, documentários cujos assuntos eram *não-brasileiros* (centrados em países como China, Japão e Estados Unidos), João Moreira Salles deu uma guinada absoluta e encontrou no Brasil seu objeto preferencial de trabalho. Como referido anteriormente, foi uma produção a respeito de Jorge Amado que causou sua "redescoberta" do país, de seus temas e suas personagens.

O foco do documentarista, desde então, tem recaído em diferentes fenômenos brasileiros, como igrejas pentecostais, futebol, política, música e a criminalidade urbana. Cada assunto explorado por Moreira Salles representa um olhar específico sobre o país: dois exemplos são dados pelo próprio Moreira Salles em declaração citada mais acima, quando ele lembra a "entropia" de *Notícias de uma Guerra Particular* e a beleza de *Nelson Freire*. De maneira semelhante, poderíamos citar como opostos a "ginga" e o improviso que marcam o esporte e seus jogadores em *Futebol* com o absoluto planejamento, a máquina eleitoral que existe por trás do candidato Lula em *Entreatos*.

Os filmes de João Moreira Salles apresentam uma variedade de soluções narrativas, tornando impossível inscrever o diretor em uma tradição específica dentro do cinema de documentário. Seus recursos variam entre o registro direto das ações de seus

Coutinho). Em 2006, Moreira Salles se lançou ao mercado editorial como idealizador e *publisher* da revista semanal *Piauí*, em parceria com o editor Luis Schwarcz.

¹⁴ Um exemplo é o ciclo *Os Irmãos Salles - João e Walter, documentaristas*, realizado em janeiro de 2003 no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo (LABAKI, 2005, p.112)

entrevistados, depoimentos dos mais diferentes formatos, utilização de fotos e filmes antigos, uso da narração em *off* (como no primeiro episódio de *Futebol*), seu abandono completo (*Entreatos*) e sua inserção pontual (em *Nelson Freire*, o diretor Eduardo Coutinho lê, fora de cena, uma carta enviada pelo pai do pianista ao filho, que morava no Rio).

Do ponto de vista estrutural, cada filme apresenta experiências diferentes em relação ao outro, como afirma o próprio diretor:

os filmes que eu fiz são diferentes entre si. É como se eles tivessem uma narrativa diferente em função dos temas escolhidos. O que eu acho que existe de comum no que eu fiz nos últimos 4 ou cinco anos é uma consciência muito maior sobre o próprio documentário, sobre a própria maneira de narrar. Muito mais importante do que o conteúdo é o raciocínio sobre a forma de narrar esse conteúdo (MARQUES; HUGHES, 2005).

Sob uma perspectiva semelhante, podemos dizer que Moreira Salles não se prende a uma “subcategoria” ou “tendência” dentro do documentário, como as que são definidas por Eric Barnouw e Jean-Claude Bernardet. Seu documentário vai além do “advogado”, do “observador”, do “catalisador” ou de um modelo dito “sociológico”. Vemos o trabalho de João Moreira Salles como um que abarca a pluralidade de formas, a variância de perspectivas e a diversificação por meio do uso de “soluções” estruturais específicas em cada filme, mesmo que tematicamente existam recorrências ao longo de sua obra.

Mesmo que deixem evidente esta variação em termos estruturais, os documentários de João Moreira Salles demonstram uma preferência pelo retrato da figura humana. Seu cinema é feito basicamente de pessoas captadas nas ações que efetuam em seus cotidianos, nos hábitos que constituem suas relações sociais, na maneira como se expressam e como vêm a si próprias. Nesses filmes, os temas e questões levantados se manifestam, antes de tudo, por meio dos objetos principais do documentarista, ou seja, seus *entrevistados*, que se tornam o centro da narrativa e o foco de identificação dos

espectadores.

Isto pode ser observado com clareza na exploração da figura do pianista em *Nelson Freire*, na apresentação de Lula em *Entreatos* e na visão sobre Paulo César Caju em *Futebol*. Em todos esses filmes, a câmera praticamente "persegue" os entrevistados, fazendo deles a verdadeira condição *sine qua non* para a configuração das estruturas filmicas. Assim, a noção de *personagem* surge como evidente na obra de Moreira Salles, tornando sua compreensão um item fundamental em nossa pesquisa.

O caráter móvel das personagens é outro fator presente nos documentários do diretor. Ele ressalta as maneiras como seus entrevistados procuram superar os problemas, em se mantendo abertos a outras pessoas, outros ambientes, outras atividades e outros mundos, viabilizando assim novas possibilidades de vida. Algumas das figuras presentes nos filmes de Moreira Salles contornaram suas dificuldades de origem e escaparam de uma lógica que lhes condenava a ter uma existência estagnada e sem oportunidades (*Futebol*, *Nelson Freire* e *Entreatos* trazem exemplos disso). Outras se mantêm em busca desta movimentação que lhes traria novas perspectivas - mesmo que esta saída seja criminosa e, por isso, certamente condenável, como é o tráfico de drogas (caso tratado em *Notícias de uma Guerra Particular*).

Em qualquer um dos casos, é a idéia de movimento que domina; existe uma força que conduz essas personagens em direção à alteridade, ao "diferente". Diríamos, portanto, que a *circulação nômade* das pessoas fora de seus locais de origem é uma tema que perpassa fortemente a obra de João Moreira Salles, merecendo cuidado nesta investigação.

Perpassando as narrativas, as entrevistas, as personagens e os temas de seus documentários, existe uma *visão de mundo* própria de João Moreira Salles. Composta de diferentes elementos - alguns mais claros e perceptíveis, outros mais embaçados e fincados em seu inconsciente -, esta subjetividade do diretor se manifesta na forma como ele se relaciona com seus objetos de trabalho e em como ele se posiciona frente às experiências de vida, além de se configurar na própria motivação para realizar um determinado filme de tal maneira, e não de outra.

Esta idéia é compartilhada pelo próprio Moreira Salles, quando afirma: "No fundo, o documentário nada mais é que uma versão de uma pessoa, do Lula, da violência no Rio de Janeiro, a versão que eu apresento desses fatos. É uma versão autoral e se não for autoral não é nada. É uma verdade pessoal de um determinado fenômeno" (MARQUES; HUGHES, 2005). Ou seja, o diretor crê que sua presença atrás das câmeras traz algo de diferenciado, de verdadeiramente seu.

Para ele, o documentarista tem algo a ser comunicado, algo a traduzir na forma de filme: mesmo que os enfoques ou os formatos de seus filmes sejam diferenciados, esta diferença representa uma versão do diretor. Acreditamos, desta forma, que os documentários de Moreira Salles, por mais heterogêneos que possam ser, são resultado de uma postura do cineasta enquanto *autor*, de um processo *autoral* que nasce primordialmente em seu *imaginário*.

Através de seus documentários, João Moreira Salles se mostra um observador das figuras que ajudam a construir o Brasil. Ele parece procurar em cada entrevistado a essência de um *país em movimento*, constituído pelos cidadãos comuns que tentam superar aquilo que Roberto DaMatta define como a "falta de apadrinhamento social" (1997, p.242), ou seja, as condições precárias de quem está "na batalha", sufocado e inexoravelmente sujeito às leis do Estado e do mercado.

Nos filmes de Moreira Salles, a circulação surge como uma saída possível, apesar de um quadro geral de escassa mobilidade. Por mais improváveis e peculiares que sejam, algumas das vitórias individuais apresentadas pelo cineasta (Lula, Paulo César Caju, Nelson Freire) são fenômenos representativos de um país em trânsito, um país que se abre ao outro e caminha na direção das oportunidades.

As personagens de Moreira Salles, portanto, nos parecem corporificações de sua percepção a respeito do Brasil e do mundo. Através dos entrevistados, ganha forma a maneira como o documentarista vê, ouve, sente e se relaciona com as demais pessoas e com o lugar onde vive. Em outras palavras: acreditamos que a autoria vive, pulsa em João Moreira Salles por meio de seus documentários e das personagens circulantes que ele representa.

Para realizarmos a aproximação de nosso objeto, escolhemos observar três filmes dirigidos por João Moreira Salles: o terceiro episódio da série *Futebol* (1998), *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004). Outras realizações foram excluídas de nosso estudo por terem relevâncias muito específicas na trajetória do cineasta. Este é o caso, por exemplo, de *Notícias de uma Guerra Particular* (1999): apesar de sua inegável importância dentro da recente produção documental no Brasil, a narrativa deste filme acaba "pulverizando" suas questões centrais, por ser construída através de entrevistas com diversas pessoas, sem se concentrar em uma ou outra personagem.

Nesses termos, este documentário se apresenta mais "temático" que o restante da obra de João Moreira Salles, ganhando um *status* excepcional entre seus trabalhos. Consideramos, portanto, que os três documentários selecionados apresentam mais explicitamente, dentro da obra do cineasta, aqueles elementos fundamentais que constituem a proposta da presente pesquisa, que são as noções de *personagem*, *nomadismo* e *autoria*.

Quanto às produções dos anos 1980 e início dos anos 1990 (*China, O Império do Centro*, 1987, *Franz Krajcberg: o Poeta dos Vestígios*, 1987, *América*, 1989, *Blues*, 1990, e *Jorge Amado*, 1992), acreditamos que, além de serem filmes de difícil acesso, nelas o aspecto autoral não surge como elemento-chave para discussão. Em parte, isto se deve por terem sido realizados por encomenda de outros produtores: embora saibamos que a autoria também pode se manifestar em trabalhos feitos para outras pessoas (como sustentavam os pensadores ligados à *política dos autores*, fenômeno que será detalhado no capítulo 2), este fato acaba por conferir uma opacidade a este elemento de observação. Por sua vez, os documentários que selecionamos entraram em um circuito de exibição de maior visibilidade (tanto no cinema quanto na televisão) e foram objetos de relevantes repercussões através dos órgãos de comunicação.

A partir de agora, no segundo capítulo, iremos apresentar o modelo de análise a ser utilizado nesta pesquisa e especificar o recorte a ser feito sobre nosso objeto, bem como delimitar e definir as tipologias que irão guiar a nossa observação.

2.

PERSONAGEM, NOMADISMO, AUTORIA: UMA ABORDAGEM TEÓRICA

Neste capítulo, iremos apresentar a metodologia utilizada para a análise e compreensão do objeto de pesquisa, que são os documentários *Futebol* (1998), *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004), dirigidos por João Moreira Salles. Nossa observação será realizada através de um estudo de caso abrangendo três cenas extraídas dos documentários citados, escolhidas por apresentarem com mais clareza os temas e questões fundamentais do nosso trabalho. Nossa análise ocorrerá a partir da construção de *tipologias*, que servirão para melhor refletirmos sobre o objeto de pesquisa e darmos contornos mais nítidos aos fenômenos relacionados a ele. As tipologias são *personagem*, *nomadismo* e *autoria*, três tópicos que consideramos fundamentais para os objetivos do presente trabalho. Nossa aproximação do material é inspirada nos instrumentos de *descrição de imagens* verificados por Aumont e Marie (1993), considerando a técnica da *análise fílmica* sob o viés do relato, proposta que será detalhada no transcorrer deste capítulo.

2.1. A aproximação pela *análise filmica*

Nossa pesquisa contempla, sob uma perspectiva mais ampla, a noção de *estudo de caso*, que definiremos como uma investigação de caráter empírico na qual “haverá mais variáveis de interesse do que pontos de dados, e, como resultado (...), beneficia-se do desenvolvimento prévio de proposições teóricas para conduzir a coleta e a análise de dados” (YIN, 2005, p.33). Ou seja, o estudo de caso apresenta-se não como uma técnica de análise ou como um método estrito de pesquisa, mas sim como uma *estratégia* mais abrangente, que engloba todos os estágios do trabalho.

Ao restringirmos mais a estratégia de trabalho, chegaremos à nossa proposta de técnica de análise: aqui, iremos adotar a *análise filmica*, de acordo com as definições de Jacques Aumont, Michel Marie (1993) Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1992). De acordo com Aumont e Marie, não existe um método universal para a análise de filmes, ou seja, nenhum método pode ser aplicado da mesma forma a qualquer produto audiovisual, mas deve sim ajustar-se em função do objeto específico a ser explorado (1993, p.47).

Os autores ressaltam ainda que todo filme é inesgotável enquanto objeto de análise, pois sempre haverá elementos que faltarão ser contemplados, em diferentes níveis de precisão e extensão (AUMONT; MARIE, 1993, p.46). Desta forma, o analista deve delimitar com clareza o tipo de leitura que pretende realizar, partindo de um conhecimento o mais completo possível a respeito da relevância histórica de seu objeto e dos discursos já produzidos a respeito dele (idem, p.48).

Para Vanoye e Goliot-Leté, analisar um filme pressupõe uma atitude em relação a ele diferente da assumida pelo espectador “comum” das salas de cinema ou das salas de estar, frente à televisão. *Analisar* significa ver, rever e examinar tecnicamente um filme (1994, p.12).

Este exame, a exemplo das ciências naturais, é feito, primeiramente, pela decomposição dos elementos constitutivos do objeto em questão. Em seguida, deve-se “reconstruir” o filme para fora dele, buscando compreender como estes elementos

isolados formam elos entre si e constituem “um todo significativo” (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 1994, p.15). Neste ponto, os autores lembram a importância de se retornar ao objeto, resistindo a uma possível superação e recriação do filme, ou melhor, a criação de uma obra que não existe. “Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto de análise” (idem, p.15).

De acordo com os modelos de abordagem propostos por Aumont e Marie quanto à análise de filmes, podemos dizer que a exploração de nosso objeto de pesquisa se dará sob a perspectiva do *relato*, o que significa dizer que o nosso foco se estabelece primordialmente no nível do “argumento” dos filmes, de seu conteúdo semântico. Ao considerarmos o *autor*, a *personagem* ou o *nomadismo* nos filmes de João Moreira Salles, estaremos traçando uma observação sobre os *temas* presentes na obra do diretor. Não serão contemplados em nossa pesquisa fatores como os processos de produção de sentido, o caráter estético das imagens e do som nos documentários escolhidos ou suas implicações socio-políticas fora do âmbito fílmico.

Dentre as técnicas de análise fílmica colocadas por Aumont e Marie, a que nos parece mais adequada é a de caráter *descritivo*. Os autores frisam que “tudo pode ser descrito” em um filme (AUMONT; MARIE, 1993, p.55), dada a sua complexidade intrínseca; logo, os instrumentos de descrição são muito variados, fazendo com que os critérios técnicos a serem utilizados devam estar em conformidade com o foco do estudo. Em nosso caso, a descrição de cada objeto de pesquisa será guiada pelo nosso interesse em observar o *relato* fílmico, acima de quaisquer outros enfoques possíveis sobre a obra de João Moreira Salles.

Para a descrição de um trecho fílmico, Aumont e Marie elencam várias possibilidades de detalhamento, considerando os diferentes elementos que constituem a obra cinematográfica (seqüência de planos, tipo de montagem entre eles, enquadramentos, movimentos de câmera, banda sonora etc.). Dentre as opções, escolhemos aquela que nos pareceu mais aberta e adequada para nossa abordagem do objeto, relacionada ao relato: é aquela definida como *descrição das imagens do filme* (AUMONT; MARIE, 1993, p.73).

Este instrumento prevê uma descrição absolutamente textual, seqüenciada e livre dos elementos constituintes das imagens fílmicas, cabendo ao analista escolher os aspectos que lhe pareçam mais relevantes para ingressarem na descrição. A técnica em questão não prevê o uso de recursos visuais, como gráficos e ilustrações, nem uma divisão esquemática das partículas que compõem imagem e som no filme, como no caso da decupagem (AUMONT; MARIE, 1993, p.56). Como reforçam os autores, “no que se refere à descrição de planos, não existe nenhuma receita-panacéia” (idem, p.76).

Descrever uma imagem – quer dizer, traduzir à linguagem verbal os elementos informativos e significativos que ela contém – não é uma empreitada fácil, apesar de sua aparente simplicidade. E muito menos no momento em que uma segmentação fílmica, quer dizer, a descrição detalhada dos planos que compõem um filme, pressupõe sempre uma firme eleição analítica e interpretativa: com efeito, não se trata de descrever “objetivamente” e de maneira exaustiva todos os elementos presentes em uma imagem, de modo que o método utilizado na descrição sempre procederá, no fim das contas, da materialização de uma hipótese de leitura, seja esta explícita ou não. (idem, p.73).

Isto posto, escolhemos privilegiar em nossa descrição de imagens a *ação* envolvendo as personagens dos documentários de João Moreira Salles; isto inclui suas atitudes e suas tomadas de posição mais explícitas ao espectador, a interação entre as personagens, seus diálogos, os movimentos realizados dentro do quadro e o som produzido por suas atividades. Acreditamos que estes elementos, enquadrados no formato da descrição de imagens, dá a importância devida àquilo que nos é proposto como enfoque de pesquisa: o *relato* fílmico.

Considerando o presente trabalho, pretendemos analisar nosso objeto através da escolha de três trechos pinçados de documentários de João Moreira Salles – um de *Nelson Freire*, um de *Entreatos* e um do terceiro capítulo de *Futebol*. Para Aumont e Marie, a delimitação do objeto da análise fílmica passa pela idéia de *fragmento*, ou seja, de tomar um recorte da obra cinematográfica e explorá-la enquanto uma parte do todo. Esta prática dá ao analista a noção de lidar, “com rigor e precisão”, com um objeto

“limitado e manuseável” (AUMONT; MARIE, 1993, p.114).

Para isto, procuramos escolher cenas que sejam coerentes e representativas do restante dos filmes de que foram retiradas. Neste caso, ao invés de selecionar trechos “chamativos” no contexto de cada obra – como cenas decisivas dentro dos “enredos” ou arrojadas tecnicamente –, consideramos adequado escolher fragmentos “discretos” sob um prisma diegético, porém mais densos no aspecto formal (AUMONT; MARIE, 1993, p.115).

Nossa escolha das cenas se justifica pela clareza com que, acreditamos, elas manifestam os temas mais importantes de nossa investigação. Desta forma, dispensamos qualquer similaridade entre as cenas como um critério de escolha: acreditamos que a relevância de cada segmento para nosso trabalho tem relação com sua coerência em relação ao resto do filme, independente dos outros documentários escolhidos.

Em *Nelson Freire*, iremos analisar a cena onde a personagem principal, à beira da piscina de um hotel no interior da França, participa de uma gravação com uma equipe de televisão local, onde lhe é pedido que sente em uma cadeira, faça de conta que lê um jornal e fale o nome da cidade – La Roque d’Anthéron – com um sotaque brasileiro.

O trecho escolhido do filme *Entreatos* é o que mostra o candidato Luiz Inácio Lula da Silva experimentando uma gravata e lembrando a época em que era empregado como metalúrgico em São Bernardo do Campo, quando, segundo ele, trabalhava sob um intenso calor e, mesmo assim, almoçava rapidamente para poder jogar futebol com seus colegas.

Por fim, a cena a ser analisada no terceiro episódio de *Futebol* é aquela em que Paulo César Lima, através de seu depoimento e de outras pessoas, é retratado como alguém que, nos anos 1970, era acostumado a usar boas roupas, guiar bons carros e conviver com pessoas da alta sociedade, ao contrário do que faziam seus colegas de atividade¹⁵.

¹⁵ As descrições das cenas dos filmes em questão constam em anexo.

Desta forma, faremos a aproximação e exploração do nosso objeto de pesquisa utilizando o instrumento de *descrição das imagens* proposta por Aumont e Marie. A partir desta *análise fílmica*, iremos refletir sobre o documentário de João Moreira Salles tomando como referência as tipologias propostas a seguir.

2.2. Tipologia: invariância para explicar o real

Se nos parece evidente que a complexidade e a polissemia dos fenômenos sociais devem ser abarcados pela observação que se pretende científica, não é menos verdade que o pesquisador deve possuir um olhar rigoroso sobre tais objetos; um olhar que contemple tanto o caráter escorregadio e incerto de determinados elementos quanto a necessidade de explorar estes problemas de forma sistemática.

Respeitando esta lógica, Maffesoli propõe a busca do *formismo* (um neologismo para entender a idéia de *forma*, de Georg Simmel) no estudo dos fenômenos da sociedade. Segundo ele, “se pretendemos ressaltar a incoerência, a labilidade, a polissemia do dado social, isto não significa que não possamos vir a aí assinalar as formas estruturantes” (MAFFESOLI, 1989, p.27). Para o autor, a busca de um enquadramento específico dos variados fenômenos “societais” é uma necessidade metodológica, uma ação inevitável no trabalho do sociólogo. “Estas acentuações tipificantes são, de algum modo, fios diretores que permitem conferir às metáforas, comparativamente utilizadas, um inegável valor cognitivo” (idem, p.27).

Neste ponto, Maffesoli remete à obra de Georg Simmel, que teve na forma um de seus temas mais caros. Para Simmel, a vida está condenada a ser vivida e a entrar na realidade através da forma, o que revela uma contradição: afinal, para o autor, a vida - feita de dinamismo, diversidade, pulsões - e a forma são antagonistas, adversárias.

Esta contradição se torna mais violenta e parece mais incorreta, na medida em que esta interioridade, que nós não podemos nomear a não ser de vida (...), se faz valer por sua

força sem forma, e de outra parte, na medida em que estas formas se apresentam, dentro de sua consistência durável e sua exigência de direitos imprescindíveis (...) (SIMMEL, 1990, p. 258).

Como foi dito anteriormente, Maffesoli vê na prática da sociologia a necessidade de um jogo duplo entre o rigor científico - regido pela razão - e a “atitude metanóica” (MAFFESOLI, 1989, p.28), pela qual se busca o orgânico, o sentimento e o imaginário, sem “constranger pela força, nem promover uma redução do real” (idem, p.28). Ou seja, na visão do autor, o enquadramento através da forma não distorce, nem oprime e sequer dilapida o objeto, mas sim possibilita uma compreensão mais concreta a seu respeito.

Ao relatar suas análises dos fenômenos sociais, Maffesoli dá destaque àquilo que chama de “categorias paroxísticas”, modulações da forma regidas pela *invariância*, ou seja, por aquilo que na sociedade é livre da influência do transitório e do histórico (MAFFESOLI, 1989, p.30). Estas categorias, sob uma perspectiva metodológica, ajudariam a “propor imagens de todos estes pequenos nada significantes ou de todas estas estruturas macroscópicas, que constituem nossa sociedade” (idem, p.30).

A verificação de “categorias paroxísticas” destacada por Maffesoli pode ser definida como a construção das *tipologias*, ou seja, a etapa dentro da pesquisa sociológica onde se ordena, se categoriza, permitindo assim estabelecer comparações entre os dados em questão (GRAWITZ, 1996, p.368).

Grawitz estabelece uma diferenciação entre *categoria* e *tipo*. Para ela, a categoria é abstrata desde sua origem, por ser ligada a um *conceito*, sendo assim mais ou menos destacada dos fatos que ela mesma organiza. Já o tipo possui uma ligação mais concreta com aquilo que lhe dá origem, inclusive inserindo-se dentro das categorias que ilustra (GRAWITZ, 1996, p.369).

Para a autora, a principal diferença entre tipo e categoria está no fato de que a categoria implica uma ordem, mas sem referência a uma noção de *modelo* ou *protótipo*. Já o tipo dá corpo, torna concreto, permite “ordenar os fatos observados de forma que eles sejam comparáveis” (GRAWITZ, 1996, p.369). “A categoria *distingue* por *agrupar* no horizontal, enquanto o tipo *seleciona* por *particularizar*, mais freqüentemente através

de um movimento vertical” (idem, p.369).

A *invariância* citada por Maffesoli ressurge nas palavras de Grawitz, quando ela cita a importância do tipo enquanto noção dotada de capacidade de explicar o real. Para a autora, o tipo “deve permitir, a partir de eventos decorrentes de casos precisos, e apesar de seu caráter único, *predizer* com uma certa probabilidade aquilo que se produziria em outro caso” (GRAWITZ, 1996, p.369). Ou seja, o caráter “invariável” da forma poderia, até determinado ponto, levar o pesquisador a antecipar certas ocorrências externas a seu objeto de trabalho, porém correlatas a ele.

Assim como Maffesoli, Grawitz dá importância a um duplo movimento na prática sociológica, onde a sistematização e o rigor devem conviver com a *intuição* do pesquisador. “Existem regras a serem observadas para se construir tipologias? (...) Quando elementos qualitativos estão em questão, não existe nem método nem técnica propriamente ditos (...) se trata de inteligência, de intuição, de sentir os elementos concretos importantes, mas mesmo assim de um tratamento rigoroso desses elementos” (GRAWITZ, 1996, p.370).

Tomando como base estas considerações, buscamos estabelecer *tipologias*, tipos determinantes e recorrentes que ajudariam a pensar melhor nosso objeto, guiando a pesquisa e dando contornos mais nítidos a fenômenos específicos ligados aos documentários de Moreira Salles. A primeira delas é a *personagem*, função da narrativa que geralmente toma a forma de uma pessoa “real” e com a qual o leitor ou espectador estabelece uma certa forma de “conexão”.

Tal noção nos parece claramente relacionada aos filmes escolhidos, pois os três exploram fortemente as ações e hábitos de homens específicos, destacando-os no centro da narrativa. Nossa abordagem considera diferentes visões sobre a personagem, que podem tomá-la enquanto representação do real, como uma função inseparável da trama ou então enquanto um “paradigma de traços” (CHATMAN, 1978, p.127). Iremos recorrer aos estudos literários para sedimentarmos a noção de personagem, mas também procurando uma inserção desta tipologia no campo do documentário.

A segunda tipologia a ser levantada é a de *nomadismo*: uma “pulsão de errância” (MAFFESOLI, 2001, p.17) que marca a sociedade contemporânea. Esta força, que leva a pessoa a um deslocamento, seja sob uma perspectiva física, geográfica, psicológica ou até mesmo espiritual, é marcada pela realização do indivíduo através de sua identificação com o "outro", colocando-se em abertura ao mundo que o cerca. Para Maffesoli, este fenômeno faz do homem da atualidade um nômade, que conduz "uma vida de identidades múltiplas e às vezes contraditórias" (idem, p.118). Esta tipologia se mostra relevante em nossa análise se considerarmos as trajetórias dos entrevistados de Moreira Salles: eles são pessoas que certamente tiveram mudanças e movimentações importantes no transcorrer de suas vidas, em diferentes níveis.

Por fim, a terceira tipologia que estabelecemos é a da *autoria*: iremos resgatar noções de diferentes pensadores a respeito desta idéia e confrontá-las, buscando compreender as formas como um autor (no caso, João Moreira Salles) poderia, em diferentes trabalhos (ou seja, em nossos três filmes escolhidos), imprimir seu “estilo” particular dentro das narrativas. Além disto, pretendemos entender o papel do *imaginário* neste processo, indo além da intenção consciente e racional do sujeito.

Igualmente ao caso da personagem, a autoria será objeto de observação considerando as especificidades do cinema, embora um grande corpo de estudos a seu respeito esteja inserido no campo da literatura – no qual também buscaremos recursos. Acreditamos que, por serem claramente ligadas à atividade cinematográfica, essas duas tipologias se diferenciam do nomadismo, que nos parece uma noção mais "temática".

Essas tipologias, que serão esmiuçadas e definidas a seguir, servirão como guia de nossa análise sobre as três cenas escolhidas. Assim, acreditamos que a verificação de uma invariância (ou mesmo da oscilação) de certos fenômenos nos trechos fílmicos selecionados deve nos aproximar do objetivo desta pesquisa, ou seja, compreender como as construções das personagens nos documentários de João Moreira Salles fazem dele um autor cinematográfico. Esses fenômenos recorrentes ou variáveis, regidos pelas tipologias, se manifestariam principalmente pelas ações das personagens e por seus "sistemas de hábitos" (CHATMAN, 1978, p.122), observáveis através da descrição das

imagens.

2.2.1. Personagem

A ligação com o *mundo real* é um tópico marcante nas teorias referentes à figura da personagem, em sua maioria realizados dentro do campo da literatura. Poderíamos dizer que esta preocupação vem desde Aristóteles, que já definia a personagem (ou *agente*) como uma *representação* de seres humanos *verdadeiros*, uma entidade composta pelo poeta a partir de uma seleção de informações dadas a respeito de pessoas reais (2000, p.309).

Na mesma linha segue Ducrot, ao afirmar que as personagens representam pessoas, mas “segundo modalidades próprias da ficção” e nunca fora dos limites do suporte lingüístico (1982). Aí surge outro ponto em comum com Aristóteles, para quem a natureza e unidade da personagem só são obtidas a partir dos recursos da criação artística.

Antonio Candido, em sua análise da personagem do romance, comenta a “visão fragmentária” do homem em relação aos outros seres. Para ele, o homem elabora o conhecimento de seus semelhantes de maneira “insatisfatória, incompleta (...) imanente à nossa própria experiência” (1970, p.58), nunca abrangendo a integridade do ser. O conhecimento humano dos seres se dá primeiro no “domínio finito”, isto é, do corpo, do material, do físico, da aparência – que se dá de forma mais ou menos integral – e depois do “domínio infinito”, este inatingível de maneira completa.

Esta abordagem, quando transposta ao romance, é retomada, mas de outra forma: esta fragmentação, segundo Candido, é dirigida *racionalmente* pelo autor. A limitação do meio faz necessária uma simplificação, mas é pela combinação de alguns elementos essenciais e repetidos – gestos, falas que refletem *traços* da personagem – que se forma a identificação com o leitor. Esta lógica organizacional de elementos dá origem, nas palavras do autor, a uma “ilusão do ilimitado” (1970, p.59).

Aqui já se faz presente uma abordagem que remete ao século XVIII, quando o

ideal burguês e o advento do *indivíduo* moderno geraram o que foi definido por Brait como “visão psicologizante” (1985, p.38) da personagem. Ela deixa de ser o herói da canção de gesta da Idade Média, ou o modelo a ser imitado (na concepção do latino Horácio), para se tornar uma criatura antropomórfica, cuja medida é o homem comum.

Na definição de Candido, a mudança do romance no século XVIII é a passagem do “enredo complicado com personagem simples” para o “enredo simples com personagem complicado”. O exemplo máximo deste modelo, para o autor, viria a ser *Ulysses*, de James Joyce, na primeira metade do século XX. Na mesma linha, E.M. Forster criou a noção de personagem *plana* (simples, *bidimensional*, melhor representada pelo tipo e pela caricatura comuns no melodrama e na comédia) e *redonda* ou *esférica* (complexa, multifacetada, *tridimensional*, possuidora de vários traços). Para Forster, a personagem deve dar a impressão de um ser vivo (1969).

A idéia de *traço*, citada anteriormente aqui, é fundamental no pensamento de Seymour Chatman sobre a personagem, em seu estudo sobre estruturas narrativas. Para ele, o traço seria “uma qualidade pessoal relativamente estável ou permanente” (1978, p.126), não podendo ser tomada como hábito, mas sim como “um sistema de hábitos interdependentes” (1978, p.122) e não excludentes. Extraída da psicologia, esta noção coloca novamente em evidência a conexão entre a personagem e o *mundo real* em que vivemos.

Chatman afirma que os traços, para fins narrativos, podem ser considerados adjetivos retirados do vernáculo de determinada época para rotular uma qualidade da personagem, fazendo assim uma conexão entre o público e a narrativa (identificação esta, como já vimos, apontada também por Candido). Através de seu conhecimento do “código de traços do mundo real” (1978, p.125), o leitor ou espectador reconhece e distingue uma personagem das outras, mesmo que estes rótulos não estejam explícitos no texto.

Assim, o autor define a personagem como sendo um *paradigma de traços*, considerando que estes podem emergir mais cedo ou mais tarde na narrativa, e estão sujeitos a desaparecer e serem substituídos por outros. Como adjetivos, os traços funcionam como uma espécie de “agregação vertical interseccionando a cadeia de

eventos que inclui a trama” (1978, p. 127).

Para Chatman, os eventos (predicados) têm posições estritas e bem definidas na narrativa: A ocorre após B, que tem C como consequência etc. Já os traços (adjetivos) não estão sujeitos a esta delimitação, e podem prevalecer ao longo de toda a obra, e inclusive além dela, na memória do público. Desta forma, as personagens *redondas* de E.M. Forster, segundo ele, desafiam a linha de eventos em uma narrativa, sendo construtos abertos para observações subseqüentes.

Nossa ‘leitura’ não é limitada ao período efetivo de contato imediato com o texto. A personagem pode nos perseguir por dias e anos enquanto tentamos contabilizar as discrepâncias ou lacunas relativas às mudanças e ao crescente discernimento sobre nós mesmos e nossos semelhantes. As grandes personagens ‘redondas’ parecem objetos virtualmente inexauríveis para a contemplação. Nós podemos até lembrar delas como presenças com quem (ou nas quais) nós vivemos (...)
(CHATMAN, 1978, p.133).

Podemos já verificar uma tendência nos estudos da personagem: buscar sua dissociação dos demais elementos narrativos, como a trama. Este ponto de vista se dissocia daquele recorrente desde Aristóteles, no qual a personagem existe como função da trama, nunca um elemento em separado. Para o grego, a ação era prioritária, verdadeiro objeto da imitação (mimese); os agentes (*pratton*) apenas a interpretam. Esta abordagem “funcionalista” da personagem (1978, p.111) ecoou nos trabalhos de formalistas russos como Vladimir Propp¹⁶.

Chatman, por sua vez, defende uma *teoria aberta da personagem*, na qual esta seja tratada como uma entidade autônoma, e não como um mero elemento funcional da trama. “Esta teoria deve argüir que a personagem é reconstruída pelo público a partir de evidências anunciadas ou implícitas em uma construção original e comunicada pelo discurso” (CHATMAN, 1978, p. 119).

¹⁶ Mais informações em PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

Esta separação, por vezes, não se dá somente entre personagem e trama, mas também, de forma radical, entre personagem e autor. Décio de Almeida Prado, por exemplo, define a personagem do teatro como um paradoxo: enquanto a peça seria um prolongamento do dramaturgo, a personagem ganha existência e relevância artística no momento da montagem, quando está “liberta de tutelas”. Prado chega a citar uma *luta surda* entre autor e personagem.

O dramaturgo não está longe de se assemelhar ao Deus concebido por Newton: o seu papel se extinguiria para todos os efeitos no momento da criação (...). Mas poucos autores se contentam com semelhante exclusão: o próprio impulso que os levou a escrever a peça, leva-os também a expor e a defender seus pontos de vista (PRADO, 1970, p.101).

Como pudemos notar, os estudos da personagem se concentram no campo das narrativas de ficção. Antonio Candido, no entanto, parece abrir espaço para uma postura direcionada aos relatos não-ficcionais, quando afirma que não se pode *aproveitar* integralmente um ser vivo, “real”, como uma personagem de romance. Assim, o autor vai *interpretar* (ou *representar*) o mistério desta pessoa viva, ao invés de respondê-la.

No que se refere ao estudo da representação dos objetos “reais” no documentário, podemos retomar a idéia de Sobchack, que vê um “laço existencial” (2005, p. 147) entre o espectador e o *espaço documentário*. Para a autora, o público reconhece este espaço como contíguo ao seu, e não um mundo à parte. Ele também vê, na tela de cinema ou de TV, sujeitos estabelecendo relações sociais concretas neste *espaço ético*. Ou seja, não se trataria de personagens no sentido comum, ligado às narrativas ficcionais, e sim de pessoas *de carne e osso*.

No entanto, ao lembrar da noção de *visão fragmentária* pelo homem, formulada por Antonio Candido, questionamos: se o filme documentário é construído a partir de uma narrativa, e considerando a impossibilidade humana de compreender e apreender o *domínio infinito* e a integralidade dos seres à sua volta, não se aplicaria a figura da personagem também aos documentários?

Documentário e personagem: uma aproximação

Retomemos Candido, quanto ele se refere à construção da personagem: o autor possui uma *visão fragmentária* do real; ele então capta vários fragmentos de seu mundo vivido, das pessoas e situações que conhece, e os organiza dentro da narrativa, configurando uma *ilusão do ilimitado* e um senso de unidade, dando origem assim à personagem. Chatman diria que o autor parte de *traços* encontrados e verificáveis no *mundo real* extratextual para gerar a personagem, ou seu *paradigma de traços*.

No caso do documentário, ocorre o mesmo. A diferença é que o documentarista possui um contato mais direto com as pessoas que estarão presentes em seu relato fílmico. Através da captação de vasto *material bruto* audiovisual – recurso corrente neste gênero –, o diretor passa a dispor de um *registro indicial* que difere dos instrumentos de criação do romancista (que recorre à memória ou ao seu imaginário), mas idêntico ao do ficcionista cinematográfico; no entanto, este utiliza seus instrumentos para criar mundos e pessoas imaginários, através de uma *intenção não-assertiva* (CARROLL, 2004, p.88).

O *material bruto* do documentário de maneira alguma é um registro total ou completo daquilo que o documentarista retrata; a *visão fragmentária* é inevitável. Aí o trabalho do diretor se mostra idêntico ao do ficcionista: ele toma o *material bruto* e o edita, seleciona trechos e falas, ações e situações vividas e dá origem a um filme, que nada mais é do que a organização de fragmentos do real através da narrativa; então, a pessoa *real*, que já foi observada e registrada de maneira incompleta, se transfigura em uma *ilusão de ilimitado*, em uma unidade.

O documentário nos parece ser um exemplo radical das idéias de Chatman e Almeida Prado, quando se referem à personagem de ficção como uma entidade *viva*, independente do autor e da trama. Afinal, embora tenha a prerrogativa de selecionar, editar e construir uma narrativa a partir de traços de seus entrevistados/assuntos, o documentarista não possui, salvo alguns casos específicos, o poder de decidir o que as pessoas registradas devam fazer ou falar.

O trabalho de organização do documentarista se dá, assim, a partir de fatos dados e registrados pela câmera. Da mesma forma, romancistas e ficcionistas frequentemente relatam a dificuldade em “domar” suas personagens, ou de como falas e ações parecem “brotar” no texto de maneira quase que independente de sua vontade de autor. Existe vida na personagem, seja ela ficcional ou documental.

A figura da personagem não se constrói em nosso *mundo vivido*, ou dentro da cabeça de um autor, mas sim no corpo de um texto – é a *representação* de um ser humano. Seja este indivíduo ficcional ou existente na *vida real*, esta representação se configura de maneira idêntica dentro da narrativa, ou seja, a partir da apreensão de características observáveis nos sujeitos e de sua conseqüente organização por parte do autor.

Podemos dizer então que a única particularidade perceptível na personagem de documentário remete ao *jogo de asserção* de Carroll: ela depende não só da intenção do artista em fazer o público acreditar nesta pessoa que apresenta (ou representa), mas também na postura do público de, em acreditando na existência deste ser, reconhecer a intenção assertiva do cineasta. Ou seja, é o *contrato* entre autor e espectador que vai imprimir um caráter “documental” na personagem do cinema de documentário – ou dos filmes de “asserção pressuposta”, como prefere definir Carroll.

Em *Entreatos*, por exemplo, mesmo que todos percebam Lula e reconheçam sua fisionomia, sua voz, seus traços, o que vemos é a representação de um indivíduo que não podemos atingir ou conhecer por completo. O documentarista, por sua *visão fragmentária*, tem acesso a *pedaços*, a *trechos* de Lula que são registrados pela câmera e organizados dentro da narrativa, compondo uma personagem. Nem mesmo a notoriedade e todo o conhecimento público sobre a vida e a trajetória de Lula evita que ele, em *Entreatos*, seja uma personagem – um paradigma de traços – não mais real do que uma figura de ficção.

2.2.2. Nomadismo

Pensar em nomadismo nos remete primeiramente a uma noção de movimento, de deslocamento, de errância. Ele seria a condição humana oposta ao sedentarismo, se nos referirmos à origem grega da palavra ("o que muda de pasto"). Se analisarmos a situação do homem contemporâneo, no entanto, veremos que a idéia de nomadismo não se restringe a um movimento geográfico ou espacial; esta circulação representa principalmente uma ruptura de barreiras culturais, políticas, ideológicas e profissionais (MAFFESOLI, 2001, p.27). Ao rejeitar a imobilidade e se colocar em trânsito, o homem se desliga daquilo que está estabelecido, colocando a ênfase no ato mesmo de "caminhar", de mudar, de sair do local de origem para encontrar o "outro". A ordem é romper com a lógica sedentária e se transformar em uma "pedra que rola", para usar uma metáfora celebrizada pela música popular.

O nomadismo pode se manifestar das mais variadas formas. Ao adotar uma nova profissão, por exemplo, a pessoa pode abrir-se para novos mundos e novas oportunidades; a mudança para outro país, Estado, cidade ou bairro pode implicar no contato com diferentes culturas e imaginários; até um ato aparentemente singelo, como escolher um local para passar as férias, pode representar uma *circulação*, expressar a *pulsão de errância* de cada um (MAFFESOLI, 2001, p.17). O fenômeno nômade pode ainda ser encarnado em figuras como viajantes, jovens "sem rumo", *hippies*, "vagabundos", poetas e turistas. Estes tipos, para Maffesoli, representam o "desejo de quebrar o enclausuramento e o compromisso de residência" (idem, p.16).

Nômade: um estrangeiro

O nômade é, antes de tudo, um estranho, um estrangeiro. Como o "outro" ou o "diferente", ele é colocado em oposição aos "locais", aos enraizados e aos sedentários, causando-lhes desconforto e estranhamento. Kristeva diz que a absorção do estrangeiro pelos nativos se torna algo inaceitável devido ao caráter "particularista e intransigente" do indivíduo e do nacionalismo originados na revolução burguesa (KRISTEVA, 1994, p.10).

Para ela, o homem é "defensor de sua diferença, não somente nacional e ética, mas essencialmente subjetiva, irreduzível" (idem, p.10).

É justamente a essência subjetiva da "estranheza" do estrangeiro que Kristeva ressalta, ao recuperar a obra de Freud. Para ela, o estudo do psicanalista a respeito do "efeito sobrenatural" evidencia que a angústia causada pelo outro (ou pelo estrangeiro) tem origem no inconsciente de cada um, através de um reatamento com medos infantis. Como diz a autora, "o estranho está em mim" (1994, p.201-2), ou seja, o estrangeiro está no interior de cada um.

Se a "estranheza" do estrangeiro é fundamentalmente subjetiva, a questão que envolve suas origens possui uma maior concretude, pois se pressupõe que todo errante teve um local de partida, um "marco zero" onde começou seu deslocamento. Quanto a isto, Kristeva lembra o romance de Albert Camus (*O Estrangeiro*, 1942) e afirma que o estrangeiro é "aquele que perdeu a mãe" (1994, p.13). Ou seja, as raízes deixadas para trás só existem enquanto um "além" que não mais existe, já que o indivíduo conduz sua vida e concentra seus esforços em um lugar outro, aquele para o qual ele se deslocou.

Dessa origem - família, sangue, solo - ele fugiu e, mesmo se ela não pára de importuná-lo, enriquecê-lo, estorvá-lo, exaltá-lo ou de causar-lhe dor e, em geral, tudo ao mesmo tempo, o estrangeiro é o seu traidor, corajoso e melancólico. (...) Enquanto o seu olhar permanece fixo na origem, o fugitivo é um órfão que devora o seu amor por uma mãe perdida. (...) Ele é estrangeiro, é de parte alguma, de todo lugar, cidadão do mundo, cosmopolita. (KRISTEVA, 1994, p.36).

O afastamento de sua origem gera no estrangeiro um desligamento de tudo. A ordem é não pertencer, evitar o atrelamento. Desgarrado, o estrangeiro pertence a si próprio, embora a existência deste "si" seja também motivo de dúvida (KRISTEVA, 1994, p.16). Lembramos aqui Maffesoli, para quem o nômade mantém uma busca perpétua de um "eu/Si aberto às dimensões do vasto mundo e às intrusões da alteridade" (2001, p.93), em uma lógica onde a territorialização e o pertencimento têm valor nulo.

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais (KRISTEVA, 1994, p.15).

Dentro de cada nômade, existe um estrangeiro. O nômade é estrangeiro por ter deixado suas raízes para trás, por ter soltado suas próprias amarras. Como diz Kristeva, a origem do errante são "pontos de referência, nada mais".

O nômade é estrangeiro porque *não pertence*: seu foco está na "estrada", no ato de circular. Portanto, ele não se liga à terra e aos nativos, não forma laços permanentes. Se Kristeva afirma que o "estranho" está dentro de cada um, diríamos que *sentir-se estrangeiro* é algo que o nômade carrega consigo; ele nunca se "sente em casa", esteja onde estiver. Entretanto, como veremos a seguir, este sentimento não corresponde a um *fechamento* total do indivíduo.

Identificações múltiplas, imaginários em trânsito

Todo deslocamento implica na saída de um lugar para ocupar outro. Nesta troca de ambiência, mesmo que se sinta "estrangeira", a pessoa experimenta novos hábitos e novos valores. Podemos dizer que a ética do nômade também está em trânsito, dependendo do espaço que ele vier a ocupar. Dentro desta dinâmica, o errante sempre se apresenta para o *outro* e se abre para diferentes grupos ou pessoas, em um processo feito de *identificações múltiplas*.

A identificação é um processo pelo qual um sujeito "absorve" em si o mundo que está à sua volta. O *eu* é impregnado pelo próprio ambiente que habita, pelas coisas, seres e imagens que estão ao alcance de sua percepção. O *outro* é integrado afetivamente de tal forma que esta identificação "pode alargar-se a um cosmomorfismo, em que o homem se sinta e se creia microcosmo" (MORIN, 1997, p.108). Junto do processo de *projeção*, a identificação forma um complexo definido por Morin como *participações afetivas* (1997, p.111), que comanda os fenômenos psicológicos subjetivos; adiante

retomaremos esta noção com mais detalhes (2.2.3).

Maffesoli percebe que, nos tempos atuais, a pessoa se constrói através de *identificações múltiplas*: abrindo-se para outros indivíduos ou grupos, o sujeito estabelece conexões com uma multiplicidade de "eus". Cada uma destas ligações representa uma abertura, uma visão de mundo, uma maneira de se representar para o outro e de perceber a si próprio. Retomando Morin, diríamos que a pessoa é um "microcosmo" formado por esta multiplicidade de identificações, de "pontes" para o mundo que habita.

Em percebendo estas identificações múltiplas, através das quais o homem traz o *outro* para si e abre-se a ele, fica evidente a fragilidade do *eu*, a estratificação da pessoa, o caráter difuso, polissêmico e contraditório de toda existência. Abandona-se a concepção de um sujeito único e estável, e a idéia de *individualidade* é praticamente superada, em favor de uma "pessoa de várias máscaras" (MAFFESOLI, 1996, p.333).

Se o nômade conduz "uma vida de identidades múltiplas e às vezes contraditórias" (MAFFESOLI, 2001, p.118), diríamos então que ele possui a capacidade de estabelecer identificações de acordo com a situação ou o ambiente em que se encontrar. Ao efetuar um deslocamento, o nômade constrói novas formas de conexão, mas sem que isto exclua de sua "bagagem" as identificações já formadas. Voltando a Maffesoli: "as relações sociais repousariam sobre uma série de identificações em que, segundo a oportunidade, cada pessoa, revestindo essa ou aquela máscara, exprimiria uma parte de si própria" (1996, p.322).

Essas máscaras, ou *personas*, servem como peças dentro da "teatralidade" social. Assim, como um jogador que possui um *deck* diversificado de cartas que podem ser lançadas à mesa quando exigido, o errante dispõe de um cabedal de *personas* a serem utilizadas, algumas delas contraditórias, mas nunca excludentes.

Maffesoli observa, no mundo contemporâneo, a coexistência entre a aceitação do mundo como ele é, assim como dos valores que regem as instituições e o Estado, e uma recusa destes mesmos valores, através da reiteração do gozo, dos sentidos e das pulsões (2001, p.26). Esta busca pela intensidade, entretanto, nem sempre é radical: muitas vezes

ela se dá em ações momentâneas e pontuais, numa espécie de "válvula de escape" do indivíduo, que busca o prazer ao dar vazão às suas paixões e impulsos.

Assim, um funcionário correto e aprisionado pode planejar durante a semana a rota do seu *trekking* do sábado ou do domingo; um trabalhador especializado e enrijecido se transforma, em questão de horas, em um músico boêmio, um astrólogo amador ou um pára-quedista. Estes seriam exemplos de identificações múltiplas, dos *imaginários em trânsito* que caracterizam o sujeito errante. Ou seja, a circulação nômade não é obrigatoriamente absoluta ou definitiva: a pessoa pode se manter aberta a uma *circulação*, um fluxo de ida e volta entre um mundo e outro, sem fechar a passagem entre eles.

Se aqui retomarmos as idéias de Kristeva, poderíamos concluir que as identificações múltiplas do nômade são incompatíveis com sua "mãe perdida" – as origens que são abandonadas e ultrapassadas. Neste caso, seria correto dizer que o errante, ao invés de uma circulação, faz um *movimento retilíneo uniforme*, sem a possibilidade de retorno ao "marco zero". No entanto, acreditamos que a multiplicidade de identificações acaba por diluir a noção de *origem*, ou seja, o sujeito de fato supera suas raízes, mas somente enquanto tal. Em outras palavras: dentro do repertório de *personas* do nômade, é difícil saber com qual delas ele iniciou sua jornada. A *origem* está entre as várias identificações que o errante realiza, mas os traços que a definem são mais ou menos difusos, dependendo da pessoa.

Realização individual, anseio coletivo

Como metáfora do nômade, Maffesoli utiliza a imagem do "vagabundo", o sujeito solitário e sem raízes (ou até mesmo sem-teto) que vaga no corpo da sociedade sem rumo definido (lembramos da personagem Carlitos, de Charles Chaplin, como um exemplo universalmente reconhecível deste caso). Embora esta figura talvez não represente o nomadismo de forma abrangente, mas sim remeta à sua faceta mais "aventureira", ela reforça a idéia do autor de que a "vida errante nada mais é do que

individual" (MAFFESOLI, p.117). A jornada é feita por um indivíduo, mas não um que esteja enclausurado, e sim aquele que explora a "pluralidade do si" (idem, p.135) através das identificações múltiplas.

No entanto, mesmo que as trajetórias nômades ocorram num plano individual, elas refletem uma vida que é essencialmente comunitária, um mundo marcado pelo "politeísmo dos valores" (expressão usada por Maffesoli, extraída da obra de Max Weber) e movido por uma "matéria indefinida" (MAFFESOLI, 2001, p.117), onde o coletivo acaba compartilhando os mesmos anseios de intensidade. Neste sentido, cabe lembrar a identificação que as pessoas estabelecem com certas figuras emblemáticas típicas, *totens* (MAFFESOLI, 1996, p.329) nos quais os sujeitos se reconhecem e que estão em consonância com determinados ideais ou um "espírito da época". Uma forma nômade pode ser conferida a um totem por aqueles que a reconhecem nele. Maffesoli cita os Rolling Stones como exemplo de "figuras paroxísticas do sonho coletivo do movimento" (2001, p.119), ou seja, "mitos encarnados" de um ideal errante.

Nesta exploração do nomadismo, a dimensão que mais nos desperta interesse é a que lida com o *imaginário*. O imaginário aqui é entendido como uma construção dinâmica, aberta e fluida, formada por situações (afetos, informações, descobertas, desejos) tomadas como relevantes por um indivíduo ou um grupo. Nas palavras de Durand, seria "a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente (...)" (DURAND, 1999, p.117). De uma maneira simplista, definiríamos o imaginário como o recorte feito por um sujeito sobre a cultura. Ampliando esta noção, diríamos que o imaginário funciona como *reservatório/motor* (SILVA, 2003, p.11): ele serve ao mesmo tempo como *reservatório* de representações – "bacia semântica", ou "'museu' de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas" (DURAND, 1999, p.6) – e *motor* do ser humano, uma pulsão dominante que catalisa as ações de cada um.

Assim, a jornada do errante não ocorre mais necessariamente dentro da esfera geográfica ou espacial. Esta busca já é compreendida no campo das emoções, dos sentimentos, das idéias, das pulsões de cada um. A exemplo do nômade primitivo, que

mudava de pasto para alimentar seus rebanhos, o nômade contemporâneo - assim como ocorre com as personagens dos três filmes que escolhemos para análise - satisfaz seus anseios ao trocar de ambiente, ao buscar lugares diferentes e estabelecer novas identificações.

Mesmo que sintam-se *estrangeiros*, sem origem ou "lar" definidos, os errantes são impulsionados pelas mesmas imagens, sons, vivências e paixões que registram e armazenam; eles sorvem a complexidade dos seus próprios "eus" através da circulação. Lembramos finalmente Maffesoli, que diz: "é sem dúvida possível integrar à vagabundagem sem se movimentar, pois a imobilidade pode se alimentar de numerosas aventuras" (2001, p.99-100). Estas "viagens imóveis" mostram como o deslocamento físico deixa de ser uma condição *sine qua non* neste processo nômade. É no âmbito do imaginário que o sujeito cumpre alguns de seus trajetos mais ricos e instigantes.

2.2.3. Autoria

Na segunda metade do século XX, a noção de *autor* foi objeto de dois esforços filosóficos distintos: de um lado, teóricos envolvidos com o cinema – atividade que ainda buscava sua legitimação enquanto forma de arte – começavam a especular sobre o lugar do *autor* dentro da prática cinematográfica; de outro, pensadores como Michel Foucault e Roland Barthes partiram na direção de uma readequação da figura do autor, o que levou a teorias que verificavam a sua “morte”. Um movimento perseguia uma *construção*; o outro, uma *desconstrução*. Aqui iremos revisar as idéias que perpassaram estas duas linhas de pensamento e cruzá-las com o trabalho de Edgar Morin acerca da *participação afetiva*. Acreditamos que esta intersecção teórica, ao buscar uma visão abrangente sobre as obras dos intelectuais citados, nos deixará mais próximos de delimitar satisfatoriamente as condições da *autor* no cinema.

O cinema e a *política dos autores*

A figura do autor nas artes é um resultado histórico da formulação da idéia de *homem* enquanto sujeito, da descoberta do “prestígio pessoal do indivíduo” (BARTHES, 1984, p. 49), assim como da individualização no campo das idéias, da filosofia, da literatura e da ciência (FOUCAULT, 1992, p. 33). Bernardet, por sua vez, situa o autor como ligado às noções de “estilo”, “maneira”, “distinção” e até “marca”. O autor deixa em cada trabalho uma impressão particular: *indivíduo* e *sujeito* são palavras indissociáveis da autoria. Em resumo, “autor é aquele que diz ‘eu’” (BERNARDET, 1994, p. 21).

Já Foucault trabalha com a noção, entre outras, de *propriedade*. A figura do autor surge historicamente quando os criadores dos discursos passam a estar sujeitos a punições legais, sob acusação de transgressão. Textos e livros começam a ser assinados, e isto faz com que os discursos deixem de ser “atos” e passem a ser “bens” (FOUCAULT, 1992, p. 47). Desta forma, podemos dizer que o autor também é aquele que diz “meu”.

A questão da autoria cinematográfica já era debatida pelo menos desde os anos 1920; Epstein, por exemplo, assumia este papel para si enquanto diretor, e o defendia também em relação a outros colegas realizadores (BERNARDET, 1994, p.10). Em contrapartida, nesta época – e mesmo antes dela – a idéia de “autor” era freqüentemente ligada à função de roteirista. Mas este debate encontrou espaço definitivo a partir da liberação francesa ao final da Segunda Guerra Mundial.

A derrota alemã e o fim da ocupação fizeram com que o público francês voltasse a consumir longas-metragens produzidos nos Estados Unidos. Esta gama de filmes entusiasmou uma geração inteira de cinéfilos, levando alguns deles a ingressarem na crítica de cinema. Uma das publicações que abrigaram estes novos ensaístas foi a *Cahiers du Cinéma*, editada por André Bazin. Entre os novos críticos, estavam futuros realizadores como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer, entre outros.

Estes autores foram responsáveis pelo que se denominou *política dos autores*.

Esta proposta crítica buscou consolidar a figura do diretor como autor legítimo e verdadeiro, acima de qualquer outro partícipe da atividade cinematográfico. Através de textos apaixonados (em alguns casos, virulentos e sarcásticos), os “partidários” da *política* saíram em defesa de um cinema “em estado puro” e “não-literário”, ou seja, que utilizasse o roteiro e o enredo não como elemento fundamental do filme, mas sim como algo secundário.

Truffaut, por exemplo, criticou os roteiristas e diretores envolvidos no *realismo psicológico*, o que não era propriamente um gênero, mas uma tendência na produção cinematográfica francesa. Jean Aurenche e Pierre Bost, dois principais roteiristas desta tradição, foram os grandes alvos do jovem crítico; ambos escritores especializados em adaptações literárias para o cinema, se notabilizaram por modificar o conteúdo “não-adaptável” de certas obras no momento da confecção dos roteiros. Por isso, foram classificados de “literatos”, “infieis” e “blasfemos” (TRUFFAUT, 2005, p.264).

A idéia de tomar os diretores como autores cinematográficos, como já vimos, não se originou com a política tornada famosa pelo *Cahiers*. No entanto, a proposta gerou grande polêmica em sua origem, por dois motivos. Primeiro, por ter sido aplicada fundamentalmente aos filmes norte-americanos exibidos na França do pós-guerra. Hollywood, com seus grandes estúdios notabilizados pela produção massiva de filmes, não podia ser considerado um local propício para o florescimento de subjetividades e intenções autorais. Neste sistema, seria impossível um diretor dizer “eu” – e muito menos “meu”.

Em segundo lugar, alguns dos diretores analisados pelos novos críticos franceses faziam parte de um “segundo time” do cinema americano, cujo trabalho era feito de filmes de baixo orçamento (produções “B”). Assim, Nicholas Ray, Samuel Fuller e Fritz Lang (em sua fase americana) eram colocados ao lado de realizadores mais conhecidos do mercado americano (Alfred Hitchcock, Orson Welles, Howard Hawks) e de europeus “respeitáveis” (Jean Renoir, Luis Buñuel, Jean Cocteau, Carl Theodor Dreyer) no “olimpico da *política dos autores*” (BERNARDET, 1994, p.13).

O caráter original da *política dos autores* reside exatamente neste ponto. Além

de consagrar cineastas que detinham controle sobre diferentes estágios da produção de seus filmes – podendo assim reivindicar um status de autor –, os novos críticos franceses foram à busca da expressão da individualidade em ambientes desfavoráveis, como o sistema de produção do cinema americano, que fez a fama dos críticos do *Cahiers*. A *política* é “a apologia do sujeito que se expressa” (BERNARDET, 1994, p.22), tentando “encontrar o ‘eu’ lá onde aparentemente não está” (idem, p.29).

A busca pelo autor no cinema americano também foi impetrada radicalmente pelo crítico Andrew Sarris. Ele formulou a noção de “*élan* da alma”, que seria o produto da tensão entre a personalidade do autor e seu material de trabalho. Seguindo esta premissa, Sarris chega a afirmar que um diretor “hollywoodiano” como George Cukor teria um “estilo abstrato” mais desenvolvido que um Ingmar Bergman (SARRIS, 2005, p. 105).

Na *política*, a busca pelo autor era operada através da análise técnica, onde o enredo de um filme era esmiuçado para “passar através dele” (BERNARDET, 1994, p.30). As tramas deixavam de ser o essencial e assumiam a função de suporte, de aparência que leva a um tema fundamental e implícito. O foco de interesse dos críticos passou então para estes temas, que viriam à tona justamente a partir da direção, que nada mais é senão a interpretação do roteiro, através de imagens, elaborada pelo diretor/autor.

Godard dá um exemplo desta linha de análise, ao explorar não só a trama e as personagens, mas também os movimentos de câmera, a montagem e os enquadramentos em *O Homem Errado* (*The Wrong Man*, 1957), de Alfred Hitchcock. Sua conclusão é que, neste filme, o diretor volta a um tema recorrente na sua obra, que é a “transferência de culpabilidade” (GODARD, 2003, p. 51). É através deste tema central, ou *matriz* (BERNARDET, 1994, p.31), que cada realizador imprime nos filmes uma marca individual.

É importante salientar que, segundo os preceitos da *política dos autores*, esta matriz perpassa obrigatoriamente a obra inteira de um diretor, e não pode ser tomada a partir de um filme isolado, ou de determinadas “fases de sua carreira”. Isto se reflete nos artigos de Truffaut sobre Fritz Lang – no qual condena os críticos que desprezam seus

filmes americanos em favor dos alemães (TRUFFAUT, 2003, p. 29) – e Abel Gance – onde ele não faz diferença entre a obra muda e sonora do cineasta, ao contrário de alguns articulistas de sua época (TRUFFAUT, 2003, p. 38).

A matriz está presente desde o primeiro filme, mesmo que de forma latente: ela se manifesta aos poucos no trabalho dos cineastas, e quando eles amadurecem, a matriz já está consolidada, e os filmes se tornam alegorias (BERNARDET, 1994, p.34), conferindo à matriz um caráter retrospectivo. Desta forma, o método do crítico se transforma em um “trabalho sobre a redundância”, um processo de decantação que leva ao encontro de um “arquefilme” (idem, p.31).

Em suma, a *política dos autores* veio propor – para não dizer “impor”, dada sua enorme repercussão entre teóricos e críticos – uma supremacia do *indivíduo* na atividade cinematográfica. O sujeito passou a preceder a obra, o diretor se tornou mais relevante que seus próprios filmes, o estilo se impôs até sobre a qualidade. Isto é evidente em frases como “se (Hitchcock) se engana, então o cinema inteiro engana-se com ele”, de Claude Chabrol e Eric Rohmer (apud BERNARDET, 1994, p.50), e em Truffaut:

O essencial é que um cineasta inteligente e talentoso permanece inteligente e talentoso seja qual for o filme que estiver realizando. Sou, portanto, partidário de julgar, quando se trata de julgar, não filmes, mas cineastas. Nunca vou gostar de um filme de Delannoy, sempre gostarei de um filme de Renoir (2005, p.283).

A política dos autores, embora guiada pelas premissas gerais já apresentadas, nunca se estabeleceu como formulação teórica ou método científico. Para Wollen, a proposta era uma estrutura “fluida” e “prolixa” de atitudes comuns, que circunscrevia métodos de análise próprios de cada autor (WOLLEN, 1979, p. 79). O próprio Truffaut preferia classificá-la como uma “arma de polêmica para um certo lugar e certa época” (apud SARRIS, 2005, p.104).

Já Bernardet levanta “perigos” para a eficácia de uma crítica moldada pela política, como a seleção e omissão de dados para favorecer a análise técnica, além da

confusão entre matriz e “imagem da marca”, que seria uma caricatura da unidade, marcada pela estagnação, repetição mecânica e coagulação (BERNARDET, 1994, p.46). Em outras palavras: Bernardet diz que o analista deve ser atento para as "fórmulas" e soluções narrativas recorrentes em determinada obra, pois estes elementos superficiais, que representariam um possível desgaste ou "vício" nos filmes de um diretor, podem ser tomados como matriz e levar a considerações equivocadas.

Foucault, Barthes e a “morte do autor”

Quase que simultaneamente aos trabalhos ligados à política dos autores, ao final dos anos 60, Michel Foucault e Roland Barthes provocaram uma reformulação da noção de “autor”, através de obras que propunham deslocar o eixo de análise do sujeito em favor dos discursos. Ambos declararam a “morte do autor” e buscaram verificar o que restava do espaço por ele “abandonado”.

Foucault verifica uma tendência na crítica, nas obras literárias contemporâneas e na filosofia em realçar o desaparecimento ou “morte” do autor: este é “apagado em proveito das formas próprias aos discursos” (FOUCAULT, 1992, p. 80). A escrita passa a ser dominada por uma prática que, por um lado, a liberta da expressão, dos significados, e a “faz identificar-se com sua própria exterioridade manifesta” (idem, p. 35), ou seja, enquanto significante; e por outro, troca seu papel em relação à morte, onde a obra deixa de ser objeto de busca da imortalidade e passa a ser assassina. No jogo da escrita, o autor representa o papel de morto (idem, p.37).

O que ele propõe é localizar este espaço deixado vazio pelo autor e verificar o que esta “morte” permite descobrir. E o que Foucault percebe é o jogo do que chamou de *função autor*. Note-se que o filósofo rejeita abertamente o “contra-senso” (FOUCAULT, 1992, p. 80) de se declarar a inexistência da figura do autor; o que ele propõe é “retirar ao sujeito (ou a seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso” (idem, p. 70).

Para Foucault, a função autor serve como característica de certos tipos de

discurso dentro de uma sociedade, de acordo com seu modo de existência, de circulação e de funcionamento (FOUCAULT, 1992, p. 46). Textos cotidianos, passageiros e menos importantes são desprovidos desta função, enquanto os discursos que dela são portadores devem ser recebidos de certa maneira, possuem um estatuto (idem, p. 45).

O filósofo levanta quatro características básicas que marcam a função autor. A primeira, aqui referida anteriormente, é ligada à noção de propriedade: o discurso deixa de ser ato e passa a ser um bem, ligando a função autor “ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos” (FOUCAULT, 1992, p. 56).

A segunda seria a maneira inconstante como a função autor se exerce ao longo do tempo. Foucault afirma que, em outras épocas, textos hoje considerados literários eram apreciados sem que sua autoria fosse levantada ou exigida. Já a partir dos séculos XVII e XVIII, o sentido ou relevância destas obras passa obrigatoriamente por sua assinatura. “O anonimato literário não nos é suportável” (FOUCAULT, 1992, p.50). O contrário, segundo Foucault, ocorreu com tratados científicos, que em tempos antigos eram assinados (o que lhes conferia autoridade), mas que modernamente passaram a ser recebidos “no anonimato de uma verdade estabelecida ou constantemente demonstrável” (idem, p.49).

O terceiro traço da função autor é o fato de ser fruto de operações complexas, e não da simples atribuição de um discurso a um determinado indivíduo. Foucault cita a crítica literária como principal operadora desta construção em tempos mais recentes (FOUCAULT, 1992, p. 51), através da observação de determinados critérios e elementos presentes em diferentes trabalhos. O autor assim se constitui, nas palavras do filósofo, num “foco de expressão” que “se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos etc” (idem, p.51).

Por fim, a quarta característica é a “pluralidade de ‘eus’” (FOUCAULT, 1992, p. 55) verificável nos discursos onde a função autor está presente. Foucault ilustra o caso através do romance na primeira pessoa: ao invés de remeter a um único indivíduo – aquele que escreve –, o discurso, através de signos gramaticais, reenvia tanto ao escritor

quanto ao narrador/personagem. É na divisão entre ambos, cuja distância pode variar ao longo do texto, que se situa a função autor (idem, p. 55). Já o “eu” do prefácio de um tratado matemático não é o mesmo “eu” que, por exemplo, fala em uma demonstração deste mesmo tratado. Assim, Foucault conclui que a função autor pode dar lugar a várias “posições-sujeitos” simultaneamente, que são ocupadas por classes diferentes de indivíduos (idem, p.57).

Foucault propõe, através do estudo do “jogo da função autor” (FOUCAULT, 1992, p.69), uma análise histórica dos discursos, de como eles se articulam historicamente com as relações sociais. Crítico em relação à importância ainda creditada ao autor na sociedade, o filósofo diz imaginar uma cultura onde esta função jamais aparecesse nos discursos, onde estes se desenrolariam no “anonimato do murmúrio” (idem, p.70).

A exemplo de Foucault, Barthes estabelece uma crítica à preponderância da figura do autor. Igualmente atento à esfera do discurso (embora ele prefira usar o termo “escrita”), ele considera o texto não uma linha de sentidos uniformes, mas sim um espaço onde múltiplas escritas – nenhuma original – se casam e se chocam: “o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1984, p.52).

Barthes também verifica na escrita contemporânea a preponderância do significante sobre o significado. Escrever deixa de ser gesto de expressão para se tornar inscrição; a mão do escritor fica “desligada de toda voz”, traçando “um campo sem origem – ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem” (BARTHES, 1984, p.51). O que ele ressalta com maior força, neste caso, é o tempo presente. O escritor contemporâneo (definido como *scriptor*) nasce junto com sua obra, ele existe *na* escrita e *durante* ela, ao contrário do autor clássico, que precederia sua obra e com ela nutriria uma relação paternal de antecedência. Autor é o passado de sua obra, o *scriptor* é o aqui e agora (idem, p.51).

Como o escritor moderno não busca em si significados originais, posto que a escrita se torna um exercício de linguagem a partir de um manancial cultural de discursos, tentar capturar o sentido dos textos, para Barthes, se torna algo inútil. “Tudo

está por deslindar, mas nada está por decifrar; a estrutura pode ser seguida (...) mas não há fundo; o espaço da escrita percorre-se, não se perfura” (BARTHES, 1984, p.52). Por fim, com o desaparecimento do autor, a unidade da escrita passa a ocorrer no leitor, uma figura de quem, para o filósofo, a crítica clássica nunca havia se ocupado. O leitor se torna local de reunião dos múltiplos discursos, se tornando “ser total da escrita” (idem, p.53).

Em seus trabalhos, tanto Foucault quanto Barthes definem historicamente o autor como produto do Iluminismo e do Positivismo, ou seja, resultante de modelos epistemológicos que tinham como objeto o indivíduo em sua racionalidade. Assim, quando eles afirmam ser o discurso mais importante enquanto significante do que como significado, ou que a escrita não pode ser analisada enquanto mensagem de um “Autor-Deus” (BARTHES, 1984, p.52) que serve de “fundamento originário” (FOUCAULT, 1992, p.70), devemos entender isto como a impossibilidade de existir criação artística a partir de um agente racional.

Desta forma, como explicar a inegável unidade existente nas obras dos mais diversos artistas, através das mais variadas formas de expressão? No caso do cinema, exemplos não faltam: o ponto central da *política dos autores* era explorar esta questão, e as críticas e artigos produzidos por seus “partidários” deixam claro que é pertinente considerar a existência das *matrizes*, ou então que os diretores imprimem seu “estilo” em cada filme, através da *mise en scène*.

Logo, devemos tentar definir a figura do autor fora do eixo da racionalidade. Entram em discussão termos como *subjetividade*, *magia*, *sentimento*, *imaginário*: é a partir destes elementos que os filmes são gestados, e é por meio deles que se revela a *autoria*.

O papel da participação afetiva

Projeção e identificação, para Edgar Morin, são dois processos comuns a todos os indivíduos. Ambos conduzem, desde o homem primitivo, aquilo que ele define como

estado subjetivo e coisa mágica: o primeiro consiste nos fenômenos que “traem ou deformam a realidade objetiva das coisas, ou então se situam deliberadamente fora desta realidade” (MORIN, 1997, p. 109), enquanto o segundo ocorre quando estes estados se alienam, se solidificam, se fetichizam e se “coisificam” em delírios e alucinações, levando o sujeito a crer em espíritos ou deuses, por exemplo.

O homem projeta seus sentimentos nos seres e objetos do mundo ao seu redor, dando a eles traços verdadeiramente humanos, ou então levando o próprio espectro corporal de cada indivíduo a tomar forma num *duplo*, em um processo “mágico”. Assim Morin define o processo de projeção (1997, p.108). Já a identificação, como já foi dito anteriormente, segue o sentido contrário: o sujeito “absorve” em si o outro, seu ambiente, as características das coisas e dos seres ao seu redor.

A magia é a concretização da subjetividade, enquanto esta é a essência daquela – Morin toma o sonho como o “estado puro” deste complexo (1997, p.109) –, e é a projeção-identificação que os comanda. No entanto, sentimentos como amor, amizade, receio e desejo surgem em cada indivíduo dentro de uma zona cinzenta e indefinida, de projeções-identificações ambivalentes e mistas, na qual magia e subjetividade trabalham em sincretismo, como dois pólos. Esta é a zona das *participações afetivas* (MORIN, 1997, p.111).

Para o autor, a participação afetiva está presente no cotidiano de cada um, através do "espetáculo que damos a nós próprios e aos outros" (idem, p.113). Ou seja, Morin vê o "jogo de máscaras" e a "teatralidade" das relações humanas - retomando as palavras de Maffesoli - como um complexo de projeções-identificações, alimentado por aquilo que constrói as nossas vidas: as roupas que vestimos, as palavras que articulamos, os movimentos e gestos que realizamos e que acabam por expressar nossas idéias e emoções.

Para cada sentimento nascente nas participações afetivas, existe um tanto de magia “residual” ou “renascente” (MORIN, 1997, p.112) que remete a uma vida primitiva (da Humanidade ou do indivíduo), da qual as crenças e alienações mágicas foram um primeiro estágio. No amor, por exemplo, voltamos a vivenciar estas

“fetichizações” – em grau limitado – através dos objetos da pessoa amada, que também nos “obrigam a amá-los” (idem, p.112).

No caso do cinema, “a participação subjetiva segue o caminho da reconstituição objetiva”. (MORIN, 1997, p.114). Em outras palavras: o público consumidor de filmes, apesar da verossimilhança da mídia audiovisual com sua “realidade prática”, reconhece naquelas imagens apenas uma impressão fiel de seu mundo cotidiano. Além disto, esse público não possui qualquer participação direta ou prática na ação fílmica, nem mesmo através de aplausos ou vaias, garantindo-lhe segurança e proporcionando uma “ausência de participação motriz” (idem, p.117).

Esta ausência de participação prática, motriz ou ativa leva, em contrapartida, a uma intensificação da participação afetiva do espectador. É o que Morin define como *encanto da imagem* (1997, p.115), que leva o homem de volta a um estado regressivo de magia. “O espectador, infantilizado (...), vê o mundo entregue a forças que lhe escapam. É esta a razão porque, no espetáculo, tudo passa facilmente do grau afetivo ao grau mágico” (MORIN, 1997, p.118).

No entanto, os filmes são obras estéticas, reconhecidas pelo público como ausentes de realidade prática. Assim, o “encanto da imagem” regride do estado mágico e volta à esfera da participação afetiva (MORIN, 1997, p.120). E é neste ponto que entra a figura do *autor cinematográfico*. O filme, esta obra estética com características mágicas, é “o produto objetivado (em situações, acontecimentos, personagens, atores), reificado (numa obra de arte) dos devaneios e da subjetividade dos seus autores” (idem, p.120).

Em outras palavras, o autor cinematográfico é aquele que, utilizando os códigos e as técnicas disponíveis, é capaz de *objetivar, em imagens e sons, suas projeções-identificações*; a partir desta objetivação reificada, o cineasta estimula a participação afetiva do espectador. Para ele, sob uma perspectiva estética, o filme é “um vaivém de reconstrução mágica, e um vaivém de destruição mágica pelo sentimento” (MORIN, 1997, p.120).

Pensemos agora no trabalho do diretor enquanto atividade inscrita no

imaginário. Em sua função de *reservatório*, ele armazena a matéria-prima das projeções-identificações do indivíduo (sentimentos, paixões, pulsões, medos, anseios). Enquanto *motor*, o imaginário impulsiona as ações do homem, sob uma lógica de incerteza e de indeterminação. O imaginário domina e pulsa; ele é virtualmente impossível de ser objetivado e moldado. Assim como a participação afetiva, ele escapa da esfera do racional, do funcional. No entanto, o imaginário é dinâmico e se mantém sempre em processo. Lembramos aqui de Bachelard, que afirma: "incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens" (1993, p.19).

De maneira semelhante, diríamos que o cineasta se "nutre" das ações e experiências vividas por meio de seu ofício; seu imaginário, por ter um caráter fluido e dinâmico, passa por uma espécie de "atualização". No caso do documentarista, este processo ocorre através do convívio com os entrevistados, da pesquisa de documentos e imagens de arquivo, do contato com os demais integrantes da equipe, da observação do "material bruto" filmado etc. Desta forma, o diretor gera novas *projeções-identificações*, que serão reificadas como filme. Evidentemente, a construção das personagens, realizada no âmbito da narrativa, também são resultado desta mesma jornada autoral, que tem no imaginário sua origem e força motriz.

Ao inscrevermos a atividade do diretor dentro do quadro das projeções-identificações, negamos a ele um papel de ser racional no processo artístico. Ele continua "vivo", apesar das argumentações de Foucault e Barthes, mas sua existência é de uma natureza diferenciada. Sua função como artista passa a ser a transmutação de seus sentimentos e emoções em imagens objetivas. É natural, assim, que suas angústias, medos, amores e afinidades, enquanto partículas constituintes de sua personalidade, venham a se manifestar na forma de imagens e temas recorrentes.

Aí se explica, por exemplo, o processo gerador daquilo que a política dos autores definiu como "matriz". E é desta recorrência – não racionalmente planejada, mas sim sublimada pelo sentimental, pelo emocional, pelo *imaginário* – que surgem a unidade temática, o estilo; nasce, enfim, o autor.

Iremos agora, com base nas tipologias e modelos teóricos já explicitados, relatar

nossa análise a respeito dos três filmes selecionados na João Moreira Salles, com o objetivo de melhor compreender como este diretor de documentários se transfigura em um *autor* cinematográfico.

3.

ANÁLISE SOBRE TRÊS FILMES DE MOREIRA SALLES

Neste capítulo, iremos relatar a análise feita sobre as três cenas selecionadas de *Nelson Freire* (2003), *Entreatos* (2004) e do terceiro capítulo da série *Futebol* (1998), documentários dirigidos por João Moreira Salles. Realizada com base no instrumento de *descrição de imagens* apresentado por Aumont e Marie, esta aproximação considerou as três tipologias definidas no capítulo anterior: *personagem*, *nomadismo* e *autoria*.

Primeiramente, faremos o relato da observação considerando cada personagem e seus *traços* (segundo a definição de Seymour Chatman). Escolhemos dois traços gerais (*oralidade* e *identificação*), por meio dos quais analisamos os hábitos dos entrevistados. Em seguida, apresentaremos nossa investigação sobre a questão do nomadismo: nossa intenção é encontrar, através dos traços que compõem cada personagem, aqueles elementos que sugerem seu *movimento* ou *circulação* - conforme foi detalhado no segundo capítulo. Por fim, nossa análise recai sobre a noção de autoria, quando voltaremos nosso foco para os processos que indicariam a presença de um autor cinematográfico nos filmes selecionados, tendo como referência as formulações de Edgar Morin acerca dos processos de "projeção-identificação" ou *participação afetiva*.

3.1. As personagens Nelson Freire, Lula e Caju

Cada uma das personagens de João Moreira Salles nos oferece um mundo particular para observação. Os *traços* que compõem estas figuras, sejam eles manifestos por marcas claras e evidentes ou por pequenos detalhes, representam dados fundamentais na análise aqui proposta.

Nossa verificação buscou delimitar a construção das personagens a partir de dois traços básicos. Um deles é de *oralidade*, referente aos hábitos através dos quais as pessoas expressam seus pensamentos, raciocínios, sentimentos e sensações, tanto através da fala quanto de gestos corporais. Assim, expandimos a noção de "oral" para além do simples uso da voz. Ao afirmar que a "oralidade implica um corpo que fala", Reyzábal reitera a importância, nesta forma de comunicação, de elementos como o gestual e até mesmo o olfato (REYZÁBAL, 1999, p.23).

A oralidade poderá ser percebida nas personagens por meio de hábitos que reflitam principalmente *verbalidade* (uso consciente da fala para transmitir mensagens através de palavras), *não-verbalidade* (comunicação involuntária através de sons e gestos corporais)¹⁷, *expressividade corporal* (uso consciente de gestos e movimentos para comunicar ou reforçar atividade verbal) e *retração* (quando a pessoa assume, através do corpo, uma postura imóvel ou pouco expressiva).

O outro traço que buscamos é o de *identificação*, ou seja, hábitos relacionados à abertura do entrevistado às outras pessoas e sua conformidade com o jogo de *personas* estabelecido pelo processo comunicacional. Acreditamos que este traço se manifesta através de gestos e ações das personagens ligados principalmente às idéias de *aproximação* (a busca pelo outro), *isolamento* (a separação do outro, oposta à

¹⁷ Andersen ressalta a diferença entre a comunicação verbal - de natureza consciente, linguística, arbitrária e cultural - e a não-verbal - de caráter inconsciente, espontâneo, biológico e transcultural (1999, p.15-18). Jaspers também faz a distinção entre *fala*, onde há ligação entre sentido e palavras articuladas (1979, p.223), *manifestações puramente acústicas* - expressões vocais inconscientes que não constituem linguagem - e *movimentos expressivos*, que "constituem a maneira involuntária pela qual o psiquismo se faz visível através da mímica, dos sons, da atitude" (idem, p.224).

aproximação), *comunhão* (sintonia ou força que une duas maneiras de pensar, agir ou sentir) e *desencontro* (dissintonia, disparidade, condição oposta à comunhão).

Embora Chatman ressalte que os traços das personagens possam ser contraditórios, a *oralidade* e a *identificação* possuem repercussões e reflexos mútuos. Ambas são permeadas pela *comunicação*, campo no qual as relações humanas se estabelecem; logo, os hábitos que constituem as três personagens aqui consideradas certamente irão se diluir e transitar entre os dois traços que nos propomos a observar.

Nelson Freire: o fechamento como *persona*

No caso de Nelson Freire, podemos observar que a personagem primordialmente se estabelece a partir de um isolamento em relação àquilo que a cerca, além de uma retração corporal. Ao seu redor, muitas coisas acontecem: a equipe francesa de filmagem se movimenta, as crianças fazem barulho à beira da piscina, pessoas dialogam entre si. Enquanto isso, o pianista se cala e permanece quase que imóvel, durante praticamente todo o tempo da cena. A narrativa de Moreira Salles deixa evidente este traço, ao intercalar imagens de Freire sentado, calado, manuseando um jornal e outras de pessoas andando, trabalhando, conversando, interagindo.

Notamos ainda que o músico se mostra extremamente econômico no uso da palavra. Freire é lacônico quando se dirige a alguém - na cena em questão, o repórter francês é a única pessoa com quem ele dialoga. No entanto, se o pianista praticamente rejeita o recurso da verbalidade, ele realiza alguns movimentos que podem ser considerados formas não-verbais de expressão. Ele pigarreia, por exemplo, quando lhe é pedido que fale o nome da cidade ("La Roque d'Anthéron") com sotaque brasileiro. Quando é questionado sobre a influência do calor em sua maneira de tocar, Freire responde através de um desvio do olhar, seguido de um suspiro.

Assim, o traço de oralidade em Nelson Freire se constitui de maneira mais concreta pelo não-verbal e pela retração corporal, o que evidentemente não corresponde a uma incomunicabilidade da personagem. O pianista certamente expressa seus

sentimentos, mas de uma maneira mais opaca, sem recorrer à fala ou ao gestual. Palavras curtas e soltas, pigarros, suspiros e até o silêncio podem servir como canais para a emoção (ANDERSEN, 1999, p.137-8), assim como um uso pouco expansivo do corpo (idem, p.138-9). Um exemplo está na cena em que Nelson Freire fala sobre o sucesso decorrente de sua técnica ao piano: “essa coisa do *star system*... te, te, te distrai, te, te, te incomoda, né... você tá aí pra... (pigarreia) e a música não é para você... é... você... não dá um concerto pra mostrar que você... não... a finalidade não é essa”¹⁸.

Outra oportunidade em que Freire mostra ter uma comunicação verbal "truncada" é a cena em que ele fala sobre a solidão que é intrínseca à profissão de pianista.

Essa solidão sempre existiu... de uma certa maneira. E até hoje existe... mas eu aprendi a gostar dela também... eu preciso de... (...) O trabalho é solitário também. Você estuda sozinho... você, um piano... não é... é um trab... claro, você pode fazer música de câmara, você, quando toca com a orquestra, você ensaia, tem um... mas, de um solista, recital, recitalista, acho que, por isso, a Martha deixou tantos anos de... de tocar sozinha, em público. Ela tinha feito já tantas vezes isso (pigarro), é uma coisa muito... (suspiro) realmente, é solitário, você tem de (faz gestos com as mãos no ar, inala e suspira) fabricar um pouco... esse...¹⁹

Ou seja, se "a pessoa constrói-se na e pela comunicação" (MAFFESOLI, 1996, p.310), diríamos então que Freire efetivamente participa do processo comunicacional com as outras pessoas, mas utilizando uma *persona* retraída, lacônica, introspectiva. Entramos, desta forma, no terreno da identificação.

No final da cena analisada, o repórter francês pergunta a Nelson Freire: "o fato de você ser de um país quente muda alguma coisa na sua maneira de tocar"? O pianista (como relatado anteriormente) se mostra incomodado, desvia o olhar (seus olhos encontram a lente da câmera de Moreira Salles) e suspira. Nestes poucos segundos, Freire demonstra não só sua simples incomodação com a pergunta, mas também sua dissintonia,

¹⁸ Fala extraída de uma cena de *Nelson Freire*, iniciada aos 37min de filme

seu desencontro com o repórter que está à sua frente. A disparidade que marca esta relação fica evidente em dois episódios. Um é esse já relatado; o outro ocorre quando o francês fica insatisfeito com o sotaque de Freire quando este pronuncia "La Roque d'Anthéron". Ao pedir que um integrante da equipe de João Moreira Salles reproduza o nome da cidade como um tom "adequadamente" brasileiro, o repórter demonstra que, em sua opinião, Nelson Freire não fala francês como um brasileiro, embora tenha nascido no Brasil.

Aqui vemos como um traço da personagem pode refletir ou repercutir em outro. Acreditamos que alguns gestos de Nelson Freire, como o suspiro frente à pergunta do repórter e o pigarro que emite antes de falar francês com sotaque "brasileiro", são demonstrações de como o caráter não-verbal de sua oralidade pode implicar também na expressão de sua dissintonia com o repórter, do desencontro de ambos no campo da identificação. Assim, fica claro que existe uma distensão entre dois imaginários: o do repórter francês, que parece ter uma imagem pré-concebida do que seria um brasileiro (pessoa exótica, "quente"), e o de Freire, que não se deixa encaixar dentro de tais "moldes", assumindo uma *persona* calada e distante.

Maffesoli afirma que a arte é o domínio onde o processo de identificação foi melhor reconhecido e aceito (MAFFESOLI, 1996, p.338). A partir disto, poderíamos concluir que Nelson Freire, acostumado a lidar com a "teatralidade" de seu ofício, se apresenta para o "jogo de máscaras" (idem, p.310) da sociedade como uma figura escorregadia, esquivada e arisca, difícil de se aproximar. Sentado em sua cadeira, Nelson Freire se mantém afastado, o que poderia fazer dele uma personagem que não se mescla, não comunga, que não busca o "outro". No entanto, seu isolamento e não-verbalidade, como já foi dito, criam apenas a ilusão do enclausuramento: o próprio ato de sentar, calar, pigarrear e suspirar já estabelece a ligação com os outros. O desencontro no âmbito do imaginário não leva o pianista (e nem poderia levá-lo) a fechar-se ao outro. Poderíamos dizer, então, que Nelson Freire se abre através do isolamento. O *fechamento*, para ele, nada mais é que uma *persona*.

¹⁹ Fala extraída de uma cena de *Nelson Freire*, iniciada aos 2min48s de filme.

Lula: duas imagens, uma só "máscara"

A personagem de Lula, ao contrário de Nelson Freire, utiliza fortemente o recurso da verbalidade. Ele detém a palavra praticamente todo o tempo da cena, e seu jeito de falar é coloquial, feito de gírias, palavras chulas e erros gramaticais, em relação ao português formal. Além disto, Lula possui uma expressividade corporal bastante presente. Ele constantemente utiliza o tato para chamar a atenção de seus interlocutores e realiza movimentos e gestos para melhor ilustrar aquilo que está contando.

Com um traço de oralidade forjado através da verbalidade e expressão corporal, Lula mostra ter uma predileção pelo *relato*. A cena em questão é composta quase inteiramente por duas histórias contadas pelo candidato: uma sobre as dificuldades por que passou nos tempos de operário e outra mais recente, sobre um fato ocorrido na campanha. Neste último episódio, o petista diz ter criticado um correligionário que havia manifestado sua preferência pelo "Lula de macacão".

O candidato também usa o bom humor ao falar com os outros. Mesmo ao contar as agruras de seu tempo de metalúrgico, o que incluía o calor da fábrica da Villares, os almoços de 15 minutos, o macacão "melequento", o suor do cozinheiro e os cavacos que queimavam seu cabelo, Lula causa risos entre seus ouvintes. Podemos ressaltar aqui uma fusão, no relato da personagem, entre hábitos que refletem verbalidade (expressos no relato propriamente dito) e não-verbalidade, pois o tom e a ênfase de uma fala constituem um "código contextual de comunicação não-verbal" (ANDERSEN, 1999, p.71) - neste caso, com a intenção de causar riso.

Considerando o instante e o ambiente em que o petista se encontra, seu relato acaba expondo um contraste que marca toda a cena. Através dos registros da câmera de Moreira Salles, temos uma primeira imagem de Lula: o candidato à Presidência, que está em um camarim, ao lado de um político de peso, com uma equipe de pessoas em sua volta, usando camisa social e gravata e em uma situação de superioridade (ele comanda uma campanha eleitoral que se mostrará vitoriosa). Já a história contada por Lula remete

a uma segunda imagem, criada por ele mesmo: o operário, que usava macacão, suava muito, trabalhava em um ambiente pouco saudável, comia desesperadamente e vivia em uma situação de subalterno (trabalhava sob as vistas de sua chefia na Villares).

Os já citados traços de Lula ajudam a compor este contraste. Um exemplo é o coloquialismo que marca sua oralidade: a maneira simples da personagem se expressar é a manifestação clara de uma educação formal precária, que remete os ouvintes à sua figura de retirante e metalúrgico. Já os gestos corporais amparam Lula quando ele quer ilustrar seu relato, deixando aos demais presentes uma impressão mais clara das dificuldades que ele havia passado enquanto funcionário da Villares. Assim, os traços da personagem formam "pontes" entre a imagem do candidato à Presidência e a do operário.

A partir da soma entre verbalidade e expressão corporal (com um "toque" de não-verbalidade), que compõem seu traço oral, Lula estabelece um processo intenso de comunicação com as pessoas em sua volta, fazendo com que a ação se centralize em sua figura. Ele é o ponto convergente do diálogo e das atenções das outras pessoas. Quando uma pessoa tenta tomar-lhe a palavra, mesmo para ilustrar aquilo que vinha sendo dito, Lula a interpela e retoma sua fala. Este "magnetismo" se reflete no próprio enquadramento de câmera, que tem no candidato seu elemento principal, ao longo de toda a cena.

É através de seu relato, pontuado pela fala coloquial, pelo humor e pelos gestos, que Lula faz sua abertura na direção dos outros. Enquanto personagem, ele se constrói inteiramente através do depoimento, seja pelo conteúdo do que fala, seja pelos meios que utiliza para conduzir sua exposição. Assim, duas imagens contrastantes (o "presidenciável" e o operário), através do processo de identificação, são englobadas em uma só *persona*: a do Lula expansivo, alegre, carismático, conversador. De certa forma, ele remete à seguinte frase de Maffesoli: "a ficção é uma necessidade cotidiana. Cada um, para existir, conta-se uma história" (MAFFESOLI, 1996, p.304). Ao fazer seu relato, o candidato também busca seu próprio *eu*.

Paulo César: identificação e individualidade na "aura"

Assim como Lula em *Entreatos*, Paulo César Caju tem na oralidade um de seus traços fundamentais no terceiro episódio de *Futebol*. Ele é uma personagem que marca sua presença através do uso constante do recurso verbal e da expressividade de seu corpo, o que é evidenciado pelas imagens de arquivo (onde aparece dançando, sorrindo, desfilando, conversando e gesticulando) e no registro dos tempos atuais (onde fala muito, às vezes até de forma rápida e confusa).

No entanto, Paulo César demonstra ter uma diferença sutil em relação a Lula: ele se mostra uma pessoa franca e direta ao descrever sua época de jogador de futebol, assim como seu papel na sociedade. Desta forma, Caju acaba recorrendo a palavras e frases fortes, como "que porra é essa? (...) depois do jogo, não vai conviver comigo por quê"²⁰? Esta franqueza também vale para os momentos em que ele fala sobre sua vaidade pessoal: "é, fazer o que, né? Isso é uma qualidade, meu"²¹.

Outra característica fundamental em Paulo César é a já citada vaidade. Várias imagens de arquivo e depoimentos reforçam o valor que ele dava, em sua época de jogador de futebol, às roupas e ao estilo. Isto se manifestava com o uso de ternos caros, camisas extravagantes, gravatas estampadas e sapatos chamativos, ou mesmo com a mudança no corte e cor dos cabelos (de onde veio o apelido "Caju"). Aqui, consideramos que a vaidade é uma marca que reforça o traço de oralidade na personagem, pois as roupas também servem como um canal de expressão da pessoa.

Esses mesmos hábitos que exprimem o traço de oralidade em Paulo César também remetem à identificação. Pela vaidade, por exemplo, é razoável concluir que ele usa determinadas roupas de acordo com o ambiente e o grupo com o qual está no momento - outro local e outras pessoas exigiriam outra vestimenta. Aqui lembramos Maffesoli, que diz: "a moda só pode ser a de um grupo (...) a necessidade de se singularizar inverte-se em um desejo de fusão num conjunto mais vasto" (MAFFESOLI, 1996, p.316). Ou seja, o estilo é associado à lógica das identificações múltiplas, ao "jogo

²⁰ Fala extraída da descrição do terceiro episódio de *Futebol* (ver anexos).

²¹ Idem.

de máscaras" em que a pessoa se constrói.

Por sua vez, a verbalidade e a expressividade corporal se mostram como os meios pelos quais Paulo César, um jogador de futebol negro e de origem pobre, se aproximou da alta sociedade, para conviver com pessoas brancas e de bom nível socioeconômico. Este uso do verbo e da expressão corporal fizeram com que Caju não só se integrasse, mas que também se destacasse dentro dessa esfera social. Alguns depoimentos dão a idéia de que ele, ao circular com astros do cinema e integrantes do *jet-set*, chamava a atenção por seu "carisma". Segundo Marilene Dabus,

quando jogou na Europa, ele freqüentava a nobreza italiana, francesa, inglesa, (...) era convidado para fazer cruzeiros pela Grécia com aqueles armadores gregos... comia à francesa maravilhosamente bem, fala dois, três idiomas. (...) Ele chegou a dançar com uma princesa²².

Mesmo no tempo presente, registrado pela câmera de Moreira Salles, Caju continua sendo uma personagem que faz de si o centro das ações - assim como Lula. Isto fica evidente no fim da cena, quando ele conversa com os integrantes da equipe de filmagem (e com o próprio diretor), falando alto e "comandando o espetáculo".

Assim, a verbalidade e a expressão corporal servem como uma "ponte" através da qual Caju estabelece processos de identificação com os outros. Seja sentando na beira da praia e conversando com um grupo de amigos, seja jogando futebol na areia ou dançando sorridente com integrantes da alta sociedade, o jogador claramente se abre, se projeta nos outros. Até quando uma imagem de arquivo mostra Paulo César com o punho direito erguido, dentro de um conversível, fica clara uma dessas "pontes": neste caso, com os Panteras Negras, grupo de ativistas negros norte-americanos que ganhou notoriedade nos anos 60 e 70.

O "carisma" de Caju, ou seu "jeito maneiro" (como ressalta Zózimo Barroso do Amaral em seu depoimento), nada mais é do que a essência de uma "persona" assumida

²² Fala extraída da descrição do terceiro episódio de *Futebol* (ver anexos).

no momento em que ele se move do campo de futebol (ou do subúrbio) em direção à alta sociedade carioca. Ao mesmo tempo que faz com que Paulo César seja visto como alguém diferente, ou "mais que os outros", como descreve a ex-namorada Estela, este carisma é o que impulsiona Caju em direção ao outro. É esta "aura" que possibilita tanto a integração do *estar junto* quanto o brilho da individualidade.

Traços comuns e singulares: aproximando as personagens

Considerando as personagens aqui analisadas, podemos verificar semelhanças e diferenças nos traços que configuram cada uma delas. Logicamente, estas relações não são absolutas: as repetições e singularidades ocorrem de diferentes formas e em diversos graus.

Uma primeira observação nos permite dizer que as três personagens se apresentam à câmera e às pessoas ao seu redor por meio de *personas*, ou seja, facetas construídas a partir da relação com as outras pessoas, através do processo de comunicação. Nos filmes analisados, as personagens - cada uma à sua maneira - assumem posturas condicionadas pela abertura ao outro, pelo grau de empatia e comunhão que se estabelece com seus interlocutores. Desta forma, Moreira Salles evidencia, para usar uma expressão de Maffesoli, o "jogo de máscaras" em que seus entrevistados se envolvem.

Ainda com referência à questão da *persona*, podemos discutir a noção de *estereótipo* implicada na construção das personagens de Moreira Salles. Tomaremos aqui o estereótipo enquanto padrão típico rígido - como sugere a etimologia da palavra - regido por idéias preconcebidas e no qual são inscritos indivíduos ou grupos de indivíduos. Desta forma, o objeto da estereotipagem se vê representado de forma simplificada - fazendo surgir tipos como o "judeu avaro", o "índio indolente", a "loira burra", entre outros.

A estereotipagem atua como modo de impôr sentido de organização ao social (FREIRE FILHO, 2004, p.47), "aplainando" a complexidade do real através de

expectativas e preconceitos que compõem o imaginário dos sujeitos do processo. Os estereótipos, assim, existem enquanto “guarda-chuvas” sob os quais a sociedade posiciona indivíduos de diferentes traços, origens, trajetórias e perspectivas.

Do ponto de vista narrativo, diríamos que as personagens construídas a partir de estereótipos se enquadram na categoria das “personagens planas” de Forster (1969), ou seja, figuras simples e “bidimensionais”. No entanto, apesar da conotação negativa presente na maioria dos casos, o objeto da estereotipagem também usa este processo para se ligar a outros, garantindo uma certa identidade. “Abandonar o estereótipo seria assim perder o sentido impregnado à realidade, ameaçando a sua própria segurança, necessidade de afiliação e conformidade às regras sociais” (LIMA, 1997, p.15).

Diríamos então que a estereotipagem, nos documentários de Moreira Salles, se estabelece primordialmente a partir do imaginário dos interlocutores das personagens principais; fruto de idéias preconcebidas, o estereótipo é uma criação anterior ao contato entre as partes e seu processo comunicacional. O uso de “máscaras” característico desta interação, considerando os objetos da estereotipagem, teria a função de afastá-los ou aproximá-los do “guarda-chuva” simplificador, dependendo do uso que fizer dele.

Neste sentido, o caso de *Nelson Freire* se mostra como o mais claro entre os três filmes. O “bloqueio” que parece existir entre o pianista e o diretor se deve à “incompatibilidade de imaginários” entre ambos. Enquanto o francês expressa com bastante clareza que sua imagem do Brasil é de um país quente, onde se fala línguas estrangeiras com um sotaque exótico, Freire assume uma *persona* constricta e calada, parecendo se mover em sentido contrário à ação estereotipante do diretor.

Já para Lula e Paulo César, os processos de estereotipagem talvez contem mais a seu favor do que contra. No caso de *Entreatos*, o coloquialismo é usado no diálogo, mesmo que isto reforce uma possível imagem de “nordestino ignorante” ou “operário analfabeto” junto a seus interlocutores. Entretanto, falar um português incorreto também pode imprimir em Lula uma imagem de coerência com suas origens, de afiliação e identificação com as classes populares e de afirmação de classe, garantindo assim uma legitimidade política ao petista. Em *Futebol*, o jeito “maneiro” e a vaidade de Paulo César

poderiam enquadrá-lo em estereótipos socio-econômico-culturais por parte do "outro"; mesmo assim, o jogador manteve sua postura e resguardou sua imagem de "centro das atenções".

É importante também destacar o papel dos depoimentos e dos relatos na narrativa de Moreira Salles. A escolha desta opção, como alternativa ao registro das ações e falas dos entrevistados, faz com que o diretor explore um campo oposto às práticas associadas ao *cinema direto* ou *de observação*, tradição do documentário (definida no primeiro capítulo) que pretende ser uma representação da "vida enquanto ela é vivida" (Nichols).

Embora Moreira Salles também recorra a técnicas consagradas pelo cinema direto (ele mesmo se considera tributário desta tradição²³), percebemos que suas narrativas às vezes se conectam àquilo que Jean-François Lyotard define como *acinema*: uma arte que se volta para o *não-mimético*, através de imagens daquilo que *não pode ser representado*. Dentro desta proposta, o objeto fílmico assumiria a disjunção entre a realidade e seu duplo (LYOTARD, 2005, p.226), dando ao cinema um caráter de *apresentação* ao invés de *representação*. Afirmamos, portanto, que *Futebol e Entreatos* evitam a mimese do Lula-operário e do Paulo César-jogador. Ao invés disso, os filmes revelam uma opção pelas *imagens daquilo que é evidente*, ou seja, pelas imagens de entrevistados que opinam sobre o passado de Caju e pelo relato do próprio Lula no presente, que fala sobre si mesmo enquanto metalúrgico.

Cabe agora novamente aproximar e entrecruzar estas personagens através de seus traços, mas levando em consideração sua errância, os movimentos realizados em seus imaginários, as semelhanças e diferenças na maneira como cada uma destas figuras lida e reflete seu próprio *processo nômade*.

²³ "(...) é claro que eu tenho uma filiação ao documentário de observação. É uma questão quase de temperamento, já que eu observo mais do que falo. Numa mesa de restaurante eu ouço mais do que digo. Eu me sinto mais à vontade observando do que intervindo" (MARQUES; HUGHES, 2005a).

3.2. Nomadismo em *Futebol, Nelson Freire e Entreatos*

Nossa observação sobre os *traços* indicou as semelhanças e diferenças na construção de cada personagem nos filmes de João Moreira Salles. A partir de agora, veremos como esses mesmos "sistemas de hábitos", como define Chatman, configuram o *nomadismo* nessas figuras. Como foi dito anteriormente (2.2), a "errância" é uma tipologia mais "temática", menos ligada às questões narrativas que envolvem os filmes aqui analisados. No entanto, as opções feitas por Moreira Salles para elaborar seus documentários certamente irão nos indicar os caminhos para chegar ao nomadismo das personagens, para melhor entendermos a maneira como os "protagonistas" *circulam*, se movimentam. Buscaremos uma compreensão sobre como Nelson Freire, Paulo César Caju e Lula estabelecem suas "pontes" com o outro, como eles se constroem a partir das *identificações múltiplas* e dos "jogos de máscaras" (*personas*) que regem as relações humanas.

A circulação particular de cada nômade

Como já destacamos, a perda da origem não acarreta em uma *transformação absoluta* do nômade, onde ele abandonaria uma forma *x* para assumir outra *y*. A pessoa, isto sim, *circula* entre essas diferentes "formas" através das *identificações múltiplas*, que são as "aberturas ao outro" (segundo Maffesoli) através das quais o sujeito se conecta com diferentes "eus" e percebe a si mesmo como um ser plural, feito de diferentes "máscaras" (*personas*). Desta forma, a pessoa efetua esta multiplicidade de identificações até que as características próprias de suas raízes estejam diluídas entre as *personas* que utiliza. Esta circulação é impulsionada pelo *imaginário*, que se mantém constantemente "alimentado" e atualizado por meio de seu dinamismo e fluidez próprios, garantindo assim que a trajetória do errante esteja sempre *em processo*. Entretanto, se afirmamos no capítulo anterior (2.2.2) que o nomadismo se realiza essencialmente no plano individual, é possível afirmar que cada nômade realiza seu movimento de acordo com uma velocidade, ritmo e intensidade particulares. Verificamos este fenômeno nos documentários de João Moreira Salles, onde as personagens estabelecem suas circulações

de maneira diferente umas das outras.

Em *Entreatos*, por exemplo, Lula é mostrado "a pleno vapor" em sua jornada, vivendo intensamente um de seus momentos cruciais: a campanha à Presidência (ela mesma, com suas longas viagens, serve como exemplo de uma existência em movimento). Após ter percorrido um caminho feito de diversos estágios (de retirante a operário, depois a sindicalista, líder político, fundador do PT e candidato), uma vitória eleitoral da personagem representaria a consolidação de mais uma dessas fases, certamente a mais importante de todas. Retornando às idéias de Maffesoli, diríamos ainda que a eleição de Lula reforça seu status de *totem*, ou seja, de imagem fascinante, de "pólo idealizado" (MAFFESOLI, 1996, p.328) no qual um grupo de indivíduos se congrega, se constitui e perdura. O candidato, enquanto líder carismático, torna-se uma figura na qual as pessoas se identificam e se comunicam. Este grupo confere ao totem uma força atrativa, cria nele uma "aura" (idem, p.329); no caso do petista, isto se deve, em grande parte, à sua trajetória singular, fazendo dele um "mito encarnado" do nomadismo.

Na cena analisada, vemos ainda que Lula representa a si mesmo enquanto o resultado multifacetado de uma circulação nômade marcada por *fases*, por diferentes estágios que seriam suficientemente claros e perceptíveis. Estas transições ficam evidentes através do depoimento e da *persona* do candidato, que geram um contraste entre suas diferentes imagens. Seria válido, portanto, pensar que seu sotaque e sua fala coloquial são herança de um período vivido no Nordeste e de uma educação formal incompleta, o que remete à imagem do *retirante*. Já por meio da história que Lula conta sobre seu tempo como funcionário da Villares, é construída a figura do *metalúrgico*, que depois viria a se tornar líder sindical (seria a falta de um dedo na mão um "índice" desta fase?). Por fim, o momento "político-partidário" desta trajetória nômade se manifesta através do visual: elementos como a gravata, a camisa social, a calça e até mesmo a barba, de comprimento baixo e bem aparada, pontuam a imagem de *presenciável* da personagem.

Este último relato talvez seja considerado insuficiente, se pensarmos que a relação entre os traços de Lula e seus correspondentes "estágios nômades" pode ser mais

difusa e menos claramente delimitada. De qualquer maneira, observamos que as ações e hábitos do candidato trazem marcas razoavelmente nítidas de suas transições passadas, e mesmo assim, é impossível alcançar totalmente uma "origem". Diríamos, inclusive, que cada uma das "fases" em sua errância contém uma origem específica que foi superada. Assim, o candidato à Presidência superou o líder sindicalista, que por sua vez já havia superado o metalúrgico da Villares; este havia deixado para trás o retirante nordestino, e assim por diante. Portanto, a trajetória de Lula mais parece um mosaico, dentro do qual os contornos de cada "origem" se confundem e ficam menos nítidos a partir do jogo de *personas*. Esta premissa nos parece ser corroborada pelo próprio Moreira Salles, quando ele afirma:

ao meu ver, essa é uma falácia das pessoas que supõem que existe uma naturalidade em algum lugar. Não observei um Lula original, natural... eu não digo isso, seria uma bobagem. (...) Isso é uma bobagem em qualquer situação social. Não precisa ter uma câmera, não precisa ter um microfone. Basta a gente estar numa situação normal em sociedade, quando alguma coisa é esperada da outra pessoa. Eu entro numa festa de uma maneira diferente de como eu entro na minha casa. (...) É muito difícil definir onde passa a fronteira do Lula... do Lula que está à vontade, do Lula que está dizendo coisas porque sabe que a câmera está ligada. É um exercício quase platônico, de dizer aqui está o Lula essencial, aqui está o Lula que sabe onde está a câmera... eu não sei onde está esse Lula original, onde não está (MARQUES; HUGHES, 2005).

Seguindo uma linha semelhante a *Entreatos*, *Futebol* representa o nomadismo de Paulo César Lima por meio de imagens contrastantes: neste caso, entre o jogador dos anos 1970 e o atleta aposentado da atualidade. Assim como Lula, Caju parece ter um movimento nômade delimitado por fases. Acreditamos, no entanto, que este percurso apresenta uma *oscilação* importante, uma *quebra* que é determinada pelo término de sua carreira como jogador de futebol. Explicamos: a partir de seu sucesso como esportista, Caju passou a conviver com a alta sociedade, a participar de festas luxuosas, a se relacionar com belas mulheres e a dar vazão à sua vaidade, pelo uso de artigos caros e extravagantes. Com a aposentadoria, parece ter se fechado ao ex-jogador o acesso às "altas rodas" e ao circuito internacional, fazendo da atualidade uma época de maior

discrição, menor "esbanjamento" e um quase anonimato. É justamente este fechamento, demarcado pelo fim da carreira no futebol, que revela a instabilidade, a variância, a *oscilação* no trajeto nômade de Caju.

Mesmo assim, a personagem não retorna à "estaca zero" original de sua trajetória. A circulação persiste, mas o "jogo de máscaras" agora possui outros participantes, certamente implicando no uso de *personas* diferentes daquelas de seu passado célebre. Este fenômeno fica evidente em diversos momentos do terceiro episódio de *Futebol*: um exemplo é o diálogo em francês entre Caju e um amigo nascido na Suíça, assim como sua ida ao Jockey Clube com amigos, onde vence uma aposta. Ou seja, Paulo César Lima continua se relacionando com pessoas e participando de eventos que talvez não vivenciasse, não fosse o trânsito nômade mantido *em processo* - apesar do caráter oscilante e instável - desde sua época de jogador.

Naquele período, Paulo César certamente se movia em direção à classe alta da zona sul carioca, e depois à "*entourage* de Saint Tropez", como diz Ricardo Amaral em seu depoimento. Segundo o entrevistado,

*ele pontificava no meio daquelas garrafas de Don Pérignon, daquela gente toda conhecida, daqueles Edy Barclays, daquele pessoal todo, (...) sempre dançando muito, e muito sorridente, falando muito e sempre chamando muito a atenção*²⁴.

Apesar disso, a identificação de Paulo César não se resumia a estes grupos. Ele também tentou integrar seus colegas de profissão aos círculos em que passou a conviver. Enquanto diz ter "forçado a entrada" em um meio que rejeitava jogadores de futebol, Caju afirma que as praias do Rio de Janeiro eram um espaço inexplorado pelos atletas profissionais, até o momento em que ele próprio começou a freqüentá-las: "jogador de futebol, ninguém freqüentava praia, porra nenhuma... nenhum. (...) Aí comecei, depois veio o Jair junto comigo, e tal, e depois chegaram os outros"²⁵. Para reforçar este relato, o documentário mostra imagens de arquivo onde os dois atletas, então colegas no Botafogo,

²⁴ Fala extraída da descrição do terceiro episódio de *Futebol* (ver anexos).

²⁵ Idem.

tomam banho de mar, jogam futebol na areia, andam em um carro conversível e posam com o ator Alain Delon (a julgar pelos trajes, os três estão em uma festa de gala).

A partir destes dados, diríamos que Paulo César deu início a um processo de integração ao estabelecer sua abertura ao "outro" em duas "frentes": uma voltada para seu círculo de relacionamentos na alta sociedade, e outra direcionada aos colegas de profissão. Servindo como elo entre esses dois "mundos", o jogador possibilitou, ao mesmo tempo, que dois de seus "processos de identificação" se fundissem em um só, e que outros atletas passassem a conhecer uma "teatralidade" totalmente nova para eles.

Assim, podemos afirmar que, para a personagem de Paulo César, uma transição meramente individual não bastava. A mudança na lógica que envolvia o mundo do futebol e a sociedade deveria também valer para os demais jogadores. Em certo grau, esta dinâmica também está presente em *Entreatos*: se a plataforma eleitoral de Lula tinha como prioridade melhorar a situação das classes menos favorecidas, esta proposta representaria o lançamento das bases para que a população pobre do Brasil percorresse um movimento tipicamente nômade, semelhante àquele vivido pelo candidato à Presidência.

Os traços e a intensidade da circulação

Entre as três personagens aqui analisadas, Nelson Freire talvez seja a que realiza o movimento errante mais radical. Da maneira como se constitui dentro da narrativa, ele parece ter extrapolado completamente suas origens, algo perceptível através de sua relação truncada com o repórter francês. Ao tentar enquadrar Freire em um estereótipo "brasileiro", o jornalista deixa claro que, para si, o músico representa um não-francês, um *estranho*. Por sua vez, ao assumir uma *persona* isolada e não-verbal, o pianista não só escapa do estereótipo e evita uma noção de "brasilidade" que não reconhece como sua, mas também foge de qualquer outra ligação, de qualquer outro pertencimento. Diríamos então que Freire é visto e se vê como *estrangeiro*: sua imagem é de *não-francês* (embora fale bem o idioma) e de *não-brasileiro* (embora tenha nascido no Brasil), um ser sem

território. Usando as palavras de Kristeva, Nelson Freire parece ter superado a "perda da mãe": a personagem é construída no documentário como um estranho sem lar, longe de suas raízes, um nômade que não pertence a nada e a ninguém.

O próprio pianista reforça esta imagem de distanciamento e não-pertencimento em algumas de suas falas - mesmo que através de sua maneira truncada de se expressar verbalmente. Uma delas é quando fala sobre sua infância, na qual passou por diversas doenças que o impediram de realizar plenamente as atividades normais das outras crianças na sua cidade natal em Minas Gerais. Freire afirma:

o mundo era complicado pra mim. Eu não podia pertencer àquele mundo que tava acontecendo. A única coisa que eu tinha era um piano... tinha um piano e a música. Então ali saía um pouco daquela realidade que eu não podia participar (...) eu acho que eu tinha consciência que eu era... fazia um esforço enorme pra ser igual... mas nunca...²⁶

Através desse depoimento, nos parece que o pianista tem (ou tinha) de si próprio a percepção de ser um *estranho*, de ser alguém diferente dos outros. O fato de fazer "um esforço enorme" para ser igual às demais pessoas já mostra o quanto a sua diferenciação seria algo considerado por ele como relativamente natural em sua construção como pessoa. Nos parece que esta *autopercepção* da estranheza é algo que a personagem carrega consigo, contribuindo para construir a sua condição de errante.

Além disso, podemos notar que o caráter "circulante" e permanente do nomadismo é menos evidente em Nelson Freire. Considerando a rigidez de sua *persona* e sua ausência de sinais de "brasilidade", o pianista faz crer que seu percurso nômade tenha sido um "movimento retilíneo uniforme" iniciado em Minas Gerais e encerrado no exterior, resultando em sua *transformação absoluta*.

Como já fizemos anteriormente, vamos rejeitar esta hipótese ao lembrar Maffesoli, para quem a pessoa está integrada em um sistema de comunicação e de inter-relações que é causa e efeito da própria sociedade (MAFFESOLI, 1996, p.329). Desta

forma, concluímos que o nômade só pára de "circular" quando as identificações que causam esta circulação são encerradas, ou seja, através de seu improvável fechamento total ao *outro*.

Sabemos que Nelson Freire, com sua *persona* isolada e não-verbal, não se fecha às relações. Ao invés disso, ele estabelece uma outra forma de comunicação, que, no entanto, pode inclinar substancialmente seus participantes a problemas de compreensão (ANDERSEN, 1999, p.75). Por este motivo, acreditamos que os traços do pianista acabam por "embaçar" algumas de suas identificações, tornando-as menos intensas do que as de Lula e Paulo César, que "aquecem" suas interações usando a verbalidade e a expressividade corporal. Com isso, não queremos dizer que a verbalidade faça a pessoa se relacionar mais facilmente, e sim que determinados "sistemas de hábitos" (retomando Chatman) podem favorecer tipos específicos de interação.

A cena em que Nelson Freire toca uma peça de Rachmaninoff ao piano junto de Martha Argerich, por exemplo, indicaria uma identificação entre ambos marcada por uma modalidade de comunicação não-verbal, no caso, a música (ANDERSEN, 1999, p.81). Na mesma cena, Freire se recorda de um de seus primeiros encontros com Argerich, durante sua juventude, em Viena: "tocamos... foi engraçadíssimo (...) pusemos o disco do Horowitz tocando a segunda de Brahms, e a gente ficou tocando no joelho, cada um, né... (Freire então imita o som do piano)". Em seguida, Argerich comenta: "aí começou a... verdadeira coisa", e Freire completa, "a amizade"²⁷. Ou seja, neste episódio também fica claro o potencial existente na comunicação não-verbal (ainda através da música) para estabelecimento das "pontes" entre as pessoas.

A própria personagem demonstra acreditar que a música é uma forma de estabelecer a conexão com o *outro*: ao falar a respeito de sua ex-professora de piano, já falecida, Nelson Freire afirma: "ela não está mais aqui, mas acho que não existe um dia em que eu não fale com ela"²⁸. Com isso, ele deixa a entender que o ato de tocar piano já o remete a uma relação com outra pessoa, mesmo que ela não esteja presente no mundo

²⁶ Fala extraída de uma cena de *Nelson Freire*, iniciada aos 51:56 de filme.

²⁷ Diálogo extraído de cena de *Nelson Freire*, iniciada a 6min26s.

²⁸ Diálogo extraído de cena de *Nelson Freire*, iniciada a 1h1min49s.

físico, no mundo onde essas relações normalmente ocorrem.

Enfim, acreditamos que as identificações, ao serem potencializadas (pela oralidade ou por outros traços), agitam o "jogo de máscaras" entre as pessoas e dão velocidade à circulação do nômade. Com base nessa premissa, afirmamos que o movimento errante de Nelson Freire mantém um ritmo desacelerado, se comparado com as outras duas personagens, embora permaneça vivo e *em processo*.

Como ressalta Morin, o valor da *aparência* é fundamental dentro dos processos de identificação. A *composição visual* da pessoa, que se configura em suas roupas, cabelo, maquiagem e acessórios, é uma parte constituinte da "teatralidade" que comanda as relações humanas, ou seja, daquilo que Morin define como *role taking*, o "desempenho de papéis" que ocorre na vida cotidiana (MORIN, 1997, p.113). Veremos agora como este elemento ajuda a ressaltar as semelhanças e diferenças nos caminhos nômades das personagens dos filmes de João Moreira Salles. Paulo César, por exemplo, parece consolidar através da vaidade sua transição de "mundo" - de uma infância humilde para uma juventude de glória através do futebol. E mesmo nos tempos atuais, quando as câmeras mostram Caju usando roupas menos vistosas (camiseta, bermudas e sandália), ele mantém um discurso de apreço às coisas belas e caras: "eu gosto, ué... quem não gosta", diz o ex-jogador²⁹.

Lula, como já se comentou anteriormente, passa por uma transição semelhante: se os tempos de operário foram marcados pelo macacão "melequento", como ele mesmo define, a atividade política e a campanha presidencial exigem o uso da gravata e do terno. Quando critica o correligionário que disse preferir o "Lula de macacão", a personagem afirma: "eu dou o meu macacão de graça pelo terno e gravata dele, e ele vai trabalhar numa fábrica pra ele saber se é bom trabalhar numa fábrica"³⁰. Assim, o candidato mostra como sua maneira de se vestir também representa a "morte da mãe", ou seja, a superação de suas origens em favor da jornada nômade.

No caso de Nelson Freire, diríamos que o *fraque* seria o elemento que evidencia

²⁹ Fala extraída da descrição do terceiro episódio de *Futebol* (ver anexos).

³⁰ Fala extraída da descrição de *Entreatos* (ver anexos).

mais claramente seu nomadismo, considerando a esfera da aparência e do visual. Este traje de gala, utilizado como um "uniforme de trabalho" nos concertos, ressalta a trajetória do pianista nascido no interior de Minas, treinado no Rio e consagrado na Europa. Na cena à beira da piscina, no entanto, ele usa óculos escuros, camisa pólo, bermudas e tênis. Em uma primeira análise, estas roupas poderiam expressar a *circulação* de Nelson Freire entre duas imagens: uma séria e "erudita", e outra, mais relaxada e informal. Por outro lado, este visual "light" ajuda a compor justamente uma *persona* fechada e isolada, de alguém que se sente desgarrado, *estrangeiro*.

Considerando este trecho do filme, talvez seja correto dizer que Freire, sob o ponto de vista da *aparência*, é construído diferentemente das outras personagens. Para Lula e Paulo César, o aspecto visual manifesta engajamentos, *identificações* feitas ao longo de suas trajetórias nômades. Estas ligações podem ser com a alta sociedade, com os metalúrgicos do ABC paulista ou com integrantes do meio político, entre outros. Para a construção dessas duas figuras, a *aparência* ganha força na medida de sua correlação com a *abertura ao outro*. Já os trajes "despojados" de Nelson Freire, assim como ele, não se ligam a nada. Eles representam precisamente a face desengajada de seu nomadismo, sua *estranheza* (enquanto condição do estrangeiro), sua desterritorialização, seu *nada*, seu sentimento de *não pertencer*. Na narrativa deste filme, portanto, a aparência se constitui como um vetor de construção da personagem enquanto *estrangeira*, ligado a seus traços de isolamento e *não-pertencimento*.

Como já vimos, a natureza de determinados traços pode impulsionar o processo comunicacional e catalisar a circulação nômade. Este fenômeno parece encontrar seu exemplo mais rico em Paulo César Lima, cuja soma de verbalidade e expressividade corporal faz uma "ponte" para que se estabeleçam identificações com os outros. Seu trânsito nas altas rodas européias, sua circulação pelas praias do Rio e até a convivência com belas mulheres se devem a um talento para lidar com a "teatralidade" da vida cotidiana (MAFFESOLI, 1996, p.342). Como diz Zózimo Barroso do Amaral, em seu depoimento, "ele é muito esperto, ele sempre foi muito interessado, muito curioso. (...) Ele quer chegar num grupo de pessoas, ele sabe como chegar. Ele foi sempre muito

maneiro”³¹.

Talvez resida aí o ponto-chave do terceiro episódio de *Futebol*: a "ginga", o drible, a leveza e a improvisação constituem a habilidade de Caju não só dentro de campo, mas também fora dele. Ao domínio da bola no jogo de futebol, corresponde um domínio do "jogo de máscaras" social.

Desta forma, o talento pessoal de Caju como jogador de futebol e a melhora de sua situação econômica não valeriam muito em termos de mobilidade se ele fosse um homem enclausurado, fechado em si mesmo. Não faltam exemplos de jogadores brasileiros que, em troca de ótimos salários, atuam na Europa Central ou na Ásia (a exemplo de Paulo César), mas que vivem entrincheirados em um "mundo particular", sem trocar experiências e sem estabelecer contatos³². O próprio Nelson Freire, embora possua uma figura reclusa, se consolidou como grande pianista erudito após deixar seu local de origem e buscar o aprendizado e o aperfeiçoamento noutra lugar, ou seja, ao estabelecer uma *abertura*.

Lula certamente viveu um processo semelhante, quando se especializou como metalúrgico e, depois, buscou espaço na política sindical. Ou seja, o nomadismo se faz na abertura para o outro, na troca de ambiência e no rompimento de barreiras. Uma viagem por si só não configura *mudança*, por maior que seja o deslocamento. Assim, vemos o quanto é possível *circular* e ser um ser humano *nômade* em termos físicos e territoriais, sem deixar de ser uma pessoa *imóvel, estacionada, estagnada* sob o ponto de vista do *imaginário*.

Assim, nos parece claro que os traços das personagens de João Moreira Salles aqui analisadas indicam uma mobilidade, uma *circulação nômade*. Os três filmes constroem, com maior ou menor clareza e intensidade, figuras que se abrem para a alteridade e deixam suas origens em favor de uma vida em movimento. Paulo César, Lula e Nelson Freire certamente cumpriram trajetórias espaciais e geográficas em suas viagens,

³¹ Fala extraída da descrição do terceiro episódio de *Futebol* (ver anexos).

³² O segundo capítulo da série *Futebol* apresenta os jogadores Lúcio e Iranildo em situações semelhantes a essa, durante uma excursão do Flamengo à Espanha.

mas foi através do *imaginário*, ao mesmo tempo impulsionando as identificações e nutrindo-se delas, que cada um conseguiu ultrapassar suas barreiras mais importantes.

Enquanto nômades, as três personagens têm muito de *estrangeiros*. A trajetória errante pressupõe uma vida de múltiplas identificações, na qual o *imaginário se mantém em trânsito*, na qual a pessoa se reinventa e se "re-apresenta" para si mesma e para o outro, em uma circulação sempre em processo. Assim, sentir-se "em casa" é uma impossibilidade, seja no ponto de origem (já superado e apagado), seja nos locais de destino (onde se é visto como o *outro*, o estranho). O "lar" de Lula, por exemplo, não fica em Caetés, nem em São Bernardo do Campo e nem em Brasília. Paulo César Caju se readaptaria à sua vida humilde pré-futebol? Talvez ele trocasse Ipanema pela Riviera francesa, mas lá sua reentrada também seria inviável. Já para Nelson Freire, Rio de Janeiro, La Roque d'Anthéron e o interior de Minas são iguais em pelo menos um sentido: ele *não pertence* a nenhum desses lugares.

É importante ressaltar, no entanto, que essas três figuras nômades não *circulam* pura e simplesmente. Seus movimentos têm algo além do "olhar para a estrada"; seus caminhos são traçados a partir de algo mais concreto do que um mero "espírito aventureiro" ou uma "pulsão de errância". Veremos agora como o nomadismo nasce, nos documentários aqui considerados, de uma *ação criadora*, o que também ajuda a perceber a *autoria* em João Moreira Salles.

3.3. A autoria no documentário de João Moreira Salles

A autoria no cinema, como vimos no capítulo anterior, passa pela *participação afetiva*, ou seja, a obra de um cineasta nada mais é que a corporificação da maneira como ele se projeta no mundo (no *outro*) e como ele absorve este mundo em si mesmo (pelas *identificações*). É esta "subjetivação da realidade", ou a percepção particular do diretor sobre tudo que o cerca (impulsionada primordialmente pelo *imaginário*), que dá origem a imagens, temas e construções narrativas que perfazem seu estilo, sua *matriz* nos filmes que realiza.

Se considerarmos João Moreira Salles, veremos que seus documentários basicamente representam *peessoas* em meio aos eventos e relações que constituem as suas existências. Esses registros da "vida real" - feitos de *traços pressupostos*, na definição de Carroll - formam a linha básica sobre a qual o diretor constrói as personagens de seus filmes (embora essas narrativas também utilizem trechos de filmes antigos, fotos de arquivo, narrações em *off* e depoimentos de variados tipos, por exemplo). Assim ocorre em *Entreatos*, onde Lula faz um relato para outras pessoas durante a campanha; em *Nelson Freire*, que mostra o pianista envolvido com os integrantes de uma equipe de filmagem; e em *Futebol*, no qual Paulo César Caju interage com uma ex-namorada (e com o documentarista, que não aparece em quadro) na praia de Ipanema.

No momento em que João Moreira Salles entrevista pessoas e registra suas experiências por meio da câmera, ele necessariamente estabelece uma interação, uma *abertura para o outro*. Com isto, surge um jogo de *personas* do qual dependerá a captação do "material bruto" audiovisual e, conseqüentemente, o processo de criação. O próprio diretor ilustra bem este fenômeno quando admite ter adotado uma "estratégia de se aproximar lentamente" de Nelson Freire (BARBOSA, 2003), ficando longe dele no início das filmagens e depois chegando mais perto, ao longo de dois anos, tanto para não invadir a privacidade do pianista quanto para obter resultados mais satisfatórios. Este relato nos ajuda a afirmar, portanto, que o trabalho de Moreira Salles como documentarista parte de um princípio *relacional*.

Através de suas aberturas, o diretor comunica-se com os entrevistados e toma contato com novas imagens, novas sensações e novas emoções. Estes elementos são processados pela dupla função do imaginário (*reservatório e motor*), originando a força irracional e inconsciente que irá conduzir o processo criativo do cineasta. É esta dinâmica que leva à reificação das "participações afetivas" do autor na forma de filme, e é ela que nos leva a perceber algumas partículas daquilo que seria o estilo pessoal do diretor nos documentários aqui analisados. O nomadismo das personagens, sob uma perspectiva mais ampla, certamente compõe esta *matriz* (relembrando um termo caro à *política dos autores*); veremos, no entanto, outros elementos característicos que nos ajudarão a compreender como a autoria se manifesta na obra de João Moreira Salles.

Nômades criadores, nômades sós

Percebemos que, em cada uma das personagens aqui analisadas, existe uma *particularidade*, uma qualidade ou traço bastante específico que destaca aquela pessoa das demais e que se apresenta como fundador de sua circulação nômade. Em *Nelson Freire*, por exemplo, é possível observar como um *talento musical* se consolida pela busca do aperfeiçoamento. Em *Futebol*, é a *aptidão para o esporte* que faz alguém vencer em um meio competitivo. Em *Entreatos*, a *vocação para a política* quebra barreiras e vira instrumento para seu "portador" chegar o poder.

Assim, vemos que os nômades de João Moreira Salles extrapolam uma mera "vida aventureira" (MAFFESOLI, 2001, p.147). Esses seres certamente transitam, circulam e usam diferentes *personas*; eles são "abertos ao outro" e, ao mesmo tempo, se vêem e são vistos como estrangeiros, onde quer que estejam. No entanto, o nomadismo dessas personagens nasce principalmente nas suas *ações criadoras*, que potencializam suas aptidões e constroem algo a ser carregado ao longo de suas trajetórias.

Através da música, por exemplo, Nelson Freire saiu de Minas e consolidou uma carreira de grande instrumentista; pelo futebol, Paulo César foi considerado craque, melhorou de vida e conheceu o mundo; já pela política, Lula tornou-se líder político, fundou um partido e chegou à Presidência. Enquanto criadores, esses seres fazem com que seus talentos, dons e inclinações deixem de ser somente meras aspirações ou *possibilidades* e se *realizem*, se *concretizem*; essas realizações, esses feitos, essas *criações* são a bagagem que as personagens levam no transcurso de suas movimentações. Os filmes de Moreira Salles, portanto, mostram três pessoas que representam com perfeição o caráter *transgressor* da "errância": ao criarem e entrarem em circulação, elas desafiam as condições adversas que o ambiente impõe, rompem barreiras e conquistam vitórias improváveis.

Após realizarem suas ações criadoras, as personagens começam a percorrer seus caminhos, mas de maneira primordialmente *individual*. Nos documentários aqui

analisados, cada percurso nômade representa o sucesso pessoal de seu "protagonista". Mesmo que essas circulações sejam viabilizadas pela *abertura*, pelas identificações da pessoa com os outros, os filmes trazem a afirmação de um certo tipo de *self made man* que, guiado por um espírito de movimento, consegue realizar e perseverar. No entanto, estes nômades não se vêem na solidão absoluta ao longo do trajeto; eles possuem seus "coadjuvantes". Nelson Freire, por exemplo, contou com a ajuda de professores durante seu aperfeiçoamento, e Lula, como a própria cena do camarim mostra, se vale do trabalho de assessores.

No entanto, embora estas pessoas interajam com os errantes, participem de diferentes eventos e eventualmente prestem assistência nas ações criadoras, elas não compartilham de suas jornadas. Mesmo Paulo César, que procura levar consigo outros jogadores à alta sociedade, se diferencia pela vaidade e pelo "carisma", mantendo assim sua imagem, seu "estilo" particular e garantindo uma trajetória individual. Ou seja, *a circulação pertence aos próprios nômades*, e somente a eles. Este é um movimento que se efetua *sozinho*. O fato dos errantes estabelecerem identificações ao longo de seus percursos não imprime nesses "outros" um caráter de nomadismo. Para serem nômades, os "coadjuvantes" terão que realizar suas próprias circulações.

Ao efetuarem sozinhos seus percursos, os nômades de João Moreira Salles também reforçam seu traço mais "estrangeiro": ao abandonarem as raízes, romperem obstáculos e conquistarem vitórias pessoais, eles podem suscitar fascínio e estranheza dentro do Brasil, um país estigmatizado pela difícil *mobilidade*, ou seja, pela escassez de oportunidades que sufoca as aspirações de grandes parcelas da população. Além disso, os documentários mostram que as três personagens são *destacadas* das demais pessoas, seja pelo isolamento, pela centralização das atenções ou pela extravagância estética. Este *destaque* construído na narrativa também remete à dicotomia existente entre o brilho do sucesso pessoal e a "estranheza" de quem, ao mesmo tempo, não se enquadra e não é reconhecido como "do lugar".

Acreditamos, portanto, que Moreira Salles representa o nomadismo enquanto realização *individual*. Desta forma, o cineasta confirma Maffesoli, quando este afirma

que a jornada nômade é feita pelo *indivíduo*, embora ele esteja aberto para a alteridade, em busca da "pluralidade do si" (MAFFESOLI, 2001, p.135). É justamente isto que mostram os filmes analisados: três pessoas que transitam sozinhas, embora sua circulação dependa da multiplicidade de suas identificações.

Percebemos, então, que as personagens de João Moreira Salles não são meramente seres que se mantêm em trânsito. Primeiramente, seu nomadismo tem origem nas próprias *ações criadoras*, nas realizações que foram capazes de construir. Depois, cada uma dessas trajetórias possui um caráter *individual*, pelo qual a pessoa circula sozinha e deixa suas "impressões" pelo caminho, através do sucesso e de seus atos criadores. Essas obras, assim como em todo processo de criação, foram motivadas inconscientemente pelas emoções, imagens, sensações e pulsões do nômade, ou seja, pelos ingredientes que compõem todo *imaginário*.

Desta forma, é correto concluir que as construções erguidas por cada uma dessas figuras são, em grande parte, a materialização dos seus anseios, paixões, medos e desejos. São as *projeções-identificações* que se realizam, se "coisificam" nas ações criadoras. Essas obras nascem de um processo que, por maior que sejam a consciência e a razão, é atravessado pela "profundidade de alma e de vida subjetiva" (MORIN, 1997, p.112) das *participações afetivas*. Acreditamos, portanto, que os filmes de João Moreira Salles mostram movimentações errantes que nascem de um fenômeno praticamente idêntico àquele referente à atividade autoral. Assim, essas personagens se apresentam como *nômades, criadoras* e também *autoras*.

Vemos que a criação é um atributo tanto de João Moreira Salles quanto das personagens de seus filmes. O imaginário é o motor das ações realizadas atrás das câmeras, mas ele também impulsiona as atitudes das pessoas que são projetadas na tela. Embora de naturezas distintas, as atividades e hábitos do documentarista e de seus entrevistados (enquanto inscritos em filme) têm fatores importantes em comum. A partir disso, diríamos que a construção dessas figuras nômade possui uma "mão dupla". Primeiramente, elas surgem através do trabalho de Moreira Salles: o diretor faz o contato com seus entrevistados, apreende suas "características observáveis" (relembrando

Candido), os filma, edita seus registros audiovisuais e os inscreve na narrativa, espaço no qual renascem como *personagens*.

Por outro lado, *essas personagens também constroem a si mesmas enquanto autoras*: elas agem, interagem, criam, se movimentam e se expressam, definindo e sedimentando seus próprios *traços*. Sob uma perspectiva semelhante, tanto podemos dizer que João Moreira Salles constrói a si mesmo como autor - ele dirige filmes que corporificam os caminhos, desvios, conexões e contradições do seu imaginário - quanto podemos dizer que *o autor Moreira Salles é construído pelas personagens*, pois são elas mesmas (a partir de suas ações, seus hábitos, suas formas de expressão, seus traços) que irão definir boa parte da *matriz*, do estilo pessoal do diretor. Este processo misto de criação e autoria parece ir totalmente ao encontro de Seymour Chatman, quando ele preconiza uma teoria que considere a personagem como uma entidade autônoma (CHATMAN, 1978, p. 119), "livre de tutelas" (PRADO, 1970, p.101).

Neste *fluxo autoral*, João Moreira Salles também é construído (e se constrói) como um *nômade*. O diretor admite que, no começo de seu trabalho como documentarista, se manteve afastado das personagens e dos temas brasileiros, participando de produções cujos temas eram relacionados a outros países, como China, Japão e Estados Unidos. À medida em que sua carreira avançava, o Brasil começou a receber mais sua atenção, e os assuntos de seus filmes passaram a ser mais brasileiros. Ou seja, pela *abertura ao outro* que seu trabalho de documentarista exige, Moreira Salles começou a transitar, a romper suas próprias fronteiras e a se identificar com um país que antes talvez lhe parecesse estranho. Ou ainda lhe pareça, pois seu olhar sobre o Brasil, de certo modo, se parece com o do estrangeiro. Afinal, o *cinema direto* ou de observação, do qual Moreira Salles se diz admirador, prevê um desengajamento, um *não-pertencimento* àquilo que é filmado, configurando uma maneira *estrangeira* de perceber e registrar os seres e os acontecimentos.

A respeito do papel do documentarista e de sua postura frente aos objetos, o próprio João Moreira Salles afirma:

o que me leva a ver um documentário não é a realidade que o documentário está retratando, mas é o documentarista que está fazendo o filme. Me interessa saber o que ele acha. (...) No documentário tem sempre a idéia de uma viagem. O documentarista sai de seu mundo e vai para outro mundo filmar aquilo que ele não é. E aí ele traz de volta para o seu mundo as imagens que ele captou lá. Estou tentando mostrar que há um outro caminho do documentário que é muito pouco explorado, infelizmente, que é o documentário sobre coisas triviais, cotidianas, bonitas porque são simples e que estão ao lado da gente. Você não precisa fazer essa viagem, ir para o outro lado do mundo. (...) Eu acho que chegou a hora das pessoas falarem de si próprias. (...) O documentarista tem a pretensão de ser um observador imparcial e objetivo. Não só ele não se conhece, como ele sequer se analisa, ele não quer fazer parte deste enredo, o enredo é sobre o outro. O que eu procuro fazer no meu trabalho é cada vez mais assumir meu ponto de vista (SAAVEDRA; MIGUELOTE, 2003).

Em primeiro lugar, percebemos que João Moreira Salles coloca sua atenção principalmente no *realizador*, e não no tema do filme ou em seus entrevistados. A importância maior estaria, desta forma, na pessoa por trás da câmera e em seu ponto de vista, suas motivações, sua "visão de mundo". Ao condenar, por exemplo, a "pretensão" do documentarista que persegue a objetividade, Moreira Salles não renega o cinema direto e seu caráter de "mosca na parede" (onde deve-se apenas observar os fatos e as pessoas, sem interferir na ação). Ao invés disso, ele apenas argumenta que o diretor não deve se "esconder" por trás de seu próprio filme, e sim mostrar-se ao público, trazer para a frente suas emoções e inquietações pessoais, expressar aos outros a maneira como vê a si mesmo. Logo, a declaração reproduzida acima revela a inclinação de João Moreira Salles para desvelar o *autor* em cada documentário, para perseguir o *imaginário* que está por trás da narrativa, para identificar *o que* o realizador fala a respeito de si e *como* ele organiza este relato. Esta posição, segundo o cineasta, se aplica tanto aos filmes que assiste quanto aos que ele mesmo dirige.

Por outro lado, quando diz que o documentarista não precisa "ir para outro mundo filmar *aquilo que ele não é*", João Moreira Salles reafirma a noção de nomadismo enquanto *movimentação no âmbito do imaginário*. Essa frase mostra que, para o diretor, um grande deslocamento físico muitas vezes não corresponde a uma identificação com o outro. O cineasta reforça isto ao defender o cinema feito das coisas "simples e que estão

do lado da gente". Ou seja, essa "ponte" feita com o outro, essa abertura que leva a "absorver" o mundo, coloca a pessoa dentro do "jogo de máscaras", iniciando a *circulação entre personas* que determina o nomadismo. Diríamos que o próprio Moreira Salles, quando "redescobriu" o Brasil como assunto de seus filmes, abriu-se para aquilo que estava "ao seu lado" e que esteve imperceptível ou encoberto durante certo tempo.

Já no início da carreira, onde ocorreram grandes deslocamentos e longas viagens (China, Estados Unidos), o documentarista filmou aquilo que ele "não era", algo com o que não se identificava. Por essa razão, talvez Moreira Salles fale melhor de si mesmo justamente por ser *nômade*, por transitar e se deixar impregnar pela alteridade em seu trabalho. Na busca pelo *outro*, o diretor encontra um meio para expressar o seu próprio *eu*. Dessa maneira, ele cria, materializa os processos de seu imaginário e realiza-se enquanto *autor*.

O cineasta João Moreira Salles, portanto, se mostra *autor e nômade* através de seus filmes. Como vimos, a autoria reside no fato de seus documentários (e, logicamente, as personagens neles construídas) serem a materialização de "participações afetivas", ou seja, da dinâmica entre *projeção* (o *eu* que se coloca no mundo, se lança para o *outro*) e *identificação* (a pessoa é impregnada pelo outro; o mundo é absorvido pelo *eu*), que move as relações humanas e mantém o *imaginário* sempre em processo, em fluxo constante, ao mesmo tempo *armazenando* imagens e experiências e *impulsionando* as ações da pessoa.

No âmbito do imaginário, Moreira Salles transita, se "conecta" aos outros. Sempre em movimento, o diretor circula entre suas *personas*, se relaciona - sempre *desengajado*, sempre *estrangeiro*, nunca *pertencendo* - e perde-se das origens ao realizar sua trajetória de *nômade*. Certamente esse nomadismo possui implicações sobre sua condição de autor (as "identificações múltiplas" do diretor errante, por serem parte das "participações afetivas", são reificadas como filme), assim como a autoria também se reflete em seu nomadismo (a própria atividade do documentarista pressupõe a abertura constante, a busca constante pelo *outro* e, por consequência, a criação de novas "projeções-identificações").

Já as personagens Paulo César Caju, Nelson Freire e Lula são *autoras* e *nômades* à sua maneira. São autoras devido às suas *ações criadoras*, que não só representam a realização de suas aspirações e talentos pessoais, como também são a concretização de seus sentimentos, pulsões e sensações, enfim, das "participações afetivas" que compõem a *subjetividade* de cada uma dessas figuras. A partir desse ato de criação, nasce o caminho que cada personagem percorre, seu movimento errante, sua *circulação* para além das origens. A pessoa abre-se para os outros, insere-se na "teatralidade" das relações e constrói a si mesma de forma plural e sempre móvel, por meio do "jogo de máscaras". De maneira semelhante a Moreira Salles, o caráter autoral das figuras analisadas tanto repercute em seu nomadismo (como já nos referimos, os percursos nômades surgem de seus atos de criação) quanto essa "errância" que lhes é própria também influi sobre sua autoria: isto pode ser verificado pelos *traços*, ou seja, pelas atitudes, hábitos e posturas que definem essas pessoas como personagens nas narrativas. Afinal, se é através desses traços que o nomadismo se manifesta, também é por meio deles que as personagens constroem a si mesmas (fenômeno já referido anteriormente), "contribuindo" com a atividade autoral de Moreira Salles e sedimentando a autoria do documentarista.

Isto posto, acreditamos que as noções de *personagem*, *autoria* e *nomadismo* permeiam os documentários de João Moreira Salles e são fundamentais para que tenhamos deles uma compreensão satisfatoriamente ampla. Dentro da obra do documentarista, diríamos que essas três idéias estão envolvidas em um *fluxo contínuo*, um processo no qual cada uma assume diferentes direções e sentidos.

A partir desta perspectiva, é possível afirmar, por exemplo, que o nomadismo das personagens não só origina o *autor* João Moreira Salles, mas faz nascer a autoria nelas mesmas. Já o documentarista reifica seu nomadismo por meio dos filmes (ou seja, por meio das personagens), dando assim origem ao seu próprio caráter autoral (seu estilo, sua *matriz*). Por sua vez, a autoria das personagens se origina de suas *ações criadoras*, mas também surge quando elas mesmas se constroem (e constroem o autor Moreira Salles) por meio dos *traços* - os mesmos traços que revelam o nomadismo desses "protagonistas".

Este breve relato, se não impõe conclusões cabais, ao menos serve para evidenciar a complexidade da dinâmica que circunscreve a obra de João Moreira Salles. Nos documentários aqui observados, a relação entre *personagem*, *autoria* e *nomadismo* foge da esfera do causal. Essas três noções formam uma rede de repercussões mútuas, marcada pela polissemia, pela fluidez, pela amplitude de seus movimentos e pela variância dos papéis que são assumidos.

Podemos perceber a lógica que viabiliza este processo através do próprio João Moreira Salles, quando ele afirma que fazer documentários é um "exercício de interpretar o mundo na hora em que o mundo está acontecendo" (BARBOSA, 2003). Com isso, o cineasta expressa o caráter aberto e impreciso de seu ofício. Ele mostra o quanto o documentarista pode ser regido pelo impulso, pelas imagens, pelo cheiro, pelos sons e pela emoção, sem deixar de falar de si mesmo - como o próprio diretor prega. Em suma, esta declaração de João Moreira Salles mostra a medida em que o documentarista é guiado através dos caminhos incertos traçados por seu *imaginário*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de nossa investigação, pudemos perceber a pluralidade e a polissemia que são próprias dos *atos criadores* na atividade cinematográfica. Vimos como as próprias noções de *autoria* e *personagem* são capazes de se confundir, se complexificar através de repercussões e implicações mútuas no campo do documentário. O mesmo ocorre, no caso específico dos filmes dirigidos por João Moreira Salles, com o tema do *nomadismo*. Sob o mesmo raciocínio, as demarcações entre *documental* e *ficcional* parecem mais incertas e fluidas do que nunca. Pensar, por exemplo, que um documentário se organiza mais em torno de argumentos do que de personagens, como propõe Bill Nichols, acarreta em estabelecer um limite, um "curral" impensável para qualquer categoria ou gênero no cinema. Afinal, como vimos no primeiro capítulo, o "documentário" e a "ficção" (se for de fato possível pensar nesta distinção) se beneficiam dos mesmos recursos para a constituição de suas estruturas narrativas.

As personagens, por exemplo, existem no âmbito da narrativa por meio de seus traços identificáveis, mesmo no campo do documentário. Isto ocorre com Paulo César Caju em *Futebol*, com Nelson Freire e com Lula em *Entreatos*. Apesar da aura de "realidade" que lhes é associada pelos "traços pressupostos" (noção de Noel Carroll),

ainda acreditamos que o status de personagem dessas figuras é idêntico ao daquelas típicas dos relatos tidos como "ficcionais". Tanto umas quanto as outras são capazes, por exemplo, de construir a autoria do diretor cinematográfico por meio de seus traços. Afinal, se um cineasta "de ficção" coloca na tela figuras que materializam suas *projeções-identificações*, que dão corpo a suas paixões, sensações, medos e anseios, é possível afirmar que ele está "incumbindo" esses seres de constituírem ele mesmo enquanto autor cinematográfico. Em um processo contrário, também seria correto pensar que os "protagonistas" dos filmes de João Moreira Salles, embora tenham (em princípio) liberdade para agirem e se expressarem, estão fadados a reproduzirem apenas os movimentos e expressões que o diretor lhes permite através da narrativa, a exemplo daquele cinema que se considera de "ficção". Aqui, documental e ficcional se mostram mais mesclados e confusos do que nunca, impossíveis de serem identificados no âmbito das *estruturas narrativas*. É justamente nele que as personagens são construídas (e também se constroem).

Acreditamos que a definição feita por Noel Carroll acerca do "cinema de asserção pressuposta", apesar de sua ousadia em propor uma improvável reformulação terminológica, acaba por evidenciar o problema central em torno do assunto. Em termos gerais, *o documental e o ficcional são uma questão de fazer e de olhar*: de um lado, existe a pessoa que realiza, cuja postura representa uma intenção "assertiva" (documentário) ou "não-assertiva" (ficção), postura essa que também pode ser *autoral*; de outro, existe a pessoa que assiste, cuja postura corresponderá, no momento em que ver o filme, à intenção que identificar no realizador.

Nos parece evidente que as tentativas de "encurrular" o documentário - ou qualquer outra categoria do cinema - em termos de *estruturas narrativas* terminará frustrada. Se historicamente algumas tradições no cinema documental nasceram a partir de "cartilhas narrativas" de maior ou menor grau de rigidez - como o cinema direto ou os "documentários advogados" de John Grierson, como define Barnouw (2002, p.77) -, acreditamos que isto se deu por uma necessidade ou um impulso criador no campo da estética, porém ainda ligado à idéia de "documentação", de "informação" ou de "registro da época". O quadro atual, no entanto, traz novas problemáticas estéticas, próprias de um

“espírito do tempo” que faz o documentário perder um papel e uma relevância simplesmente “documental”, mas no qual seu *status enquanto forma de arte* parece finalmente consolidado. Saber lidar com a *fluidez criativa* da atividade cinematográfica torna-se hoje quase um imperativo para os realizadores.

Sem dúvida, esta questão também passa pela esfera do autoral. A materialização das "participações afetivas" do diretor ganha em complexidade; a construção das personagens, se nos centrarmos no documentário, pode se apresentar como um processo fluido e contínuo em que estão engajados os imaginários tanto do diretor quanto dos "protagonistas" do filme; os recursos narrativos, ao serem explorados de forma polissêmica pelo realizador, podem resultar em uma obra incerta e intensa, na qual a *matriz* se manifestaria mais sutilmente em meio à pluralidade. Enfim, enveredar pelo caráter complexo da criação cinematográfica certamente determina uma abertura do cineasta, uma "absorção" do mundo em si e a formação de novas *projeções-identificações*., que por sua vez seriam reificadas em um novo começo deste mesmo processo autoral, e assim por diante.

Com base neste premissa, certamente acreditamos que os filmes de João Moreira Salles se inscrevem em um processo autoral que é complexo, fluido, continuado. Por meio dele, percebemos que a capacidade do documentarista se projetar (se construir) no *outro* importa tanto quanto a sua absorção (construir o *outro* em si). Pudemos observar, pelas três cenas escolhidas, que o cineasta enquanto "autor" se manifesta, sim, por meio das personagens de seus documentários, mas sob uma lógica peculiar. Notamos que esta afloração do autor na personagem rejeita a unilateralidade, desvia da estagnação e abandona a idéia de um "sentido único" neste processo.

Tal ascensão se realiza através de um *fluxo autoral*, de um movimento contínuo de criação e construção do *eu* e do *outro* que, de certa forma, reflete a maneira como a pessoa se constrói dentro das relações em sociedade (fenômeno descrito por Maffesoli). Afinal, percebemos que o autor está na personagem, mas a personagem também está no autor; a personagem é construída pelo autor e constrói a si mesma, assim como o autor se constrói e é construído pela personagem; o autor cria a narrativa, mas ele também é

criado por ela (nas personagens). Ao verificarmos este *fluxo autoral* que engloba os documentários do diretor João Moreira Salles, não só imaginamos ter atingido nossos objetivos de pesquisa, mas também acreditamos tê-los expandido, chegando a um grau de apreensão de nosso objeto que não estava em nossas perspectivas.

Observamos ainda que o próprio nomadismo, enquanto tema relevante e específico que permeia os três documentários analisados, também se incorpora a esta dinâmica autoral. Ou seja, as circulações nômades de Nelson Freire, Paulo César Caju e Lula tanto são a materialização *autoral* (via filme) do nomadismo de João Moreira Salles (parte de suas "participações afetivas") quanto são o resultado das próprias ações criadoras das personagens (portanto, também *autorais*). Com isso, podemos ainda ver que a *matriz* não é necessariamente uma mera recorrência temática perceptível na obra de um realizador, mas ela mesma pode envolver-se como um elemento ativo no processo que desvela a autoria em um objeto fílmico. No caso do nomadismo, isto ocorre porque ele se constitui através das "identificações múltiplas" e do "jogo de máscaras" característico das relações humanas, ou seja, ele integra uma mesma lógica que abrange a atividade autoral, agora percebida em sua complexidade e circulação. Esta lógica é a dos processos originados no *imaginário*.

Neste sentido, a complexificação da noção de autoria cinematográfica que verificamos durante nossa pesquisa somente reforça a idéia de "reservatório/motor", a dupla função própria do imaginário que move o homem em suas ações, pensamentos e interações (Silva). Através de nossa pesquisa, parece agora ainda mais evidente a importância da força determinante que o lado afetivo, emocional, sensual, *subjetivo* da pessoa aplica sobre suas experiências (entre elas, a de *criação*). Um misto de fluidez e abertura é capaz de colocar diferentes pessoas em "conexão" através do imaginário, onde elas se "alimentam", se atualizam mutuamente com suas vivências (*reservatório*), mas também dão novos impulsos e novas direções em suas realizações (*motor*). Esta dinâmica é a mesma que mantém o imaginário em processo permanente; que permite a "abertura ao outro" e as "identificações múltiplas", fatores originários do nomadismo; e também é ela que viabiliza as "projeções-identificações" (ou "participações afetivas") e suas respectivas materializações, ou seja, as criações e construções do ser humano enquanto *autor*.

Portanto, podemos agora compreender - ao menos em parte - as repercussões existentes entre esses fenômenos e a maneira como eles se configuram em um *fluxo autoral*, ou em uma atividade de autor cinematográfico que é fluida e complexa. Por estarem sujeitos aos mesmos princípios, esses processos acabam se constituindo das mesmas "partículas elementares" que compõem o imaginário. A soma desses fenômenos - as "identificações múltiplas", as "participações afetivas" - acabam remetendo o homem à sua própria condição de *ser na subjetividade*. Fica mais evidente o quanto as nossas "realidades" são inexoravelmente impregnadas pelas imagens, sons, recordações, sensações, pulsões e emoções que perfazem o imaginário. É por meio da perspectiva subjetiva que apreendemos o "mundo real", que tomamos nossas atitudes, nos expressamos e que realizamos nossas *criações*.

Os caminhos que o imaginário percorre são os mesmos que levam o homem a estruturar narrativas e realizar filmes, mas também o fazem "contar a si mesmo uma história para existir" (Maffesoli). Esses mesmos trajetos levam a pessoa a circular como nômade e a construir o errante no outro. A mesma força que leva o homem a criar personagens, tornando-se assim o *autor de alguém*, faz com que ele reinvente a si próprio, sendo o *autor de si mesmo*. Do imaginário, nasce a subjetividade; dela, nascem igualmente o cinema, o documentário, a ficção, a narrativa, a personagem, o autor, o homem e a própria vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTAFINI, Thiago. **Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem**. 1999. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.pdf>. Acesso em: 18 novembro 2006.

ANDERSEN, Peter A. **Non-verbal Communication: Forms and Functions**. Califórnia: Mayfield, 1999.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del Film**. Barcelona: Paidós, 1990.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 2006

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARNOUW, Erik. **El Documental: Historia y Estilo**. Barcelona: Gedisa, 2002.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Lisboa: Signos, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CALIL, Carlos Augusto. **A Conquista da Conquista do Mercado**. In: MOURÃO, Maria Dora,

- LABAKI, Amir (org). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CANDIDO, Antonio. **A Personagem do Romance**. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CARROLL, Noel. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol.II. São Paulo: Senac, 2005.
- CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse**. Nova York: Cornell University, 1978.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DUCROT, Oswald. **Dicionário das ciências de linguagem**. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário: Ensaio Acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- FORSTER, E.M. **Aspectos do Romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FOUCAULT, Michel. **O Que É um Autor?** Lisboa: Passagens, 1992.
- FREIRE FILHO, João. **Mídia, Estereótipo e Representação das Minorias**. In: *Eco-Pós*, UFRJ - Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2004, p. 45-65.
- FREITAS GUTFREIND, Cristiane. **O Filme e a Representação do Real**. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Edição 6, ago. 2006. Disponível em: http://www.compos.org.br/e-compos/adm/documentos/ecompos06_agosto2006_cristianefreitas.pdf. Acesso em: 29 nov. 2006.
- GODARD, Jean-Luc. **El Cine e su Doble**. In: DE BAEQUE, Antoine (org.). *La Política de los Autores: Manifiestos de una Generación de Cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 2003.
- GRAWITZ, Madeleine. **Méthodes des Sciences Sociales**. Paris: Dalloz, 1996.
- JASPERS, Karl. **Psicopatologia Geral**, vol 1. Rio de Janeiro: Atheneu, 1979.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para Nós Mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LABAKI, Amir. **É Tudo Verdade: Reflexões Sobre a Cultura do Documentário**. São Paulo: Francis, 2005.
- LIMA, Maria Manuel. **Considerações em Torno do Conceito de Estereótipo: Uma Dupla Abordagem**. In: *Revista da Universidade de Aveiro - Letras*, Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 1997. Disponível em: <http://sweet.ua.pt/~mbaptista/consideracoes%20em%20torno%20do%20conceito%20de%20esterotipo.pdf>. Acesso em: 29 novembro 2006.
- LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- LYOTARD, Jean-François. **O Acinema**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. I. São Paulo: Senac, 2005, p.219-231.
- MAFFESOLI, Michel. **O Conhecimento Comum: Compêndio de Sociologia Compreensiva**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **No Fundo das Aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. **Sobre o Nomadismo: Vagabundagens Pós-Modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- METZ, Christian. **O Significante Imaginário**. In: *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980.
- MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- NICHOLS, Bill. **Introduction to Documentary**. Bloomington, Indiana Univ., 2001.
- PRADO, Décio de Almeida. **A Personagem no Teatro**. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- REYZÁBAL, Maria Victoria. **A Comunicação Oral e Sua Didática**. Bauru: EDUSC, 1999.
- SARRIS, Andrew. **Theory and Film Evaluation**. In: WARTENBERG, Thomas E., CURRAN, Angela (org.). *The Philosophy of Film*. Oxford: Blackwell, 2005.
- SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- SIMMEL, Georg. **Philosophie de la Modernité**, vol. II. Paris: Payot, 1990.
- SOBCHACK, Vivian. **Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Senac, 2005.
- TRUFFAUT, François. **Pasión por Fritz Lang**. In: DE BAEQUE, Antoine (org.), 2003.
- _____. **Abel Gance, desorden y genio**. In: DE BAEQUE, Antoine (org.), 2003.
- _____. **O Prazer dos Olhos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 1992.
- WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Horizonte, 1979.
- YIN, Robert K. **Estudo de Caso: Planejamento e Métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2005.

ENTREVISTAS E DADOS COLETADOS NA INTERNET

ARANTES, Silvana. **João Moreira Salles filma retrato não-verbal de Nelson Freire**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 29 abr. 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32488.shtml>. Acesso em: 29 nov. 2006.

ARANTES, Silvana. **João Moreira Salles quer filmar fim do mandato de Lula**. Folha de S.Paulo, 9 jul. 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62177.shtml>. Acesso em: 29 nov. 2006.

Banquete de Restos. Pílula Pop. Disponível em: <http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=14>. Acesso em: 29 nov. 2006.

BARBOSA, Neusa. **João Moreira Salles filma o Brasil delicado em "Nelson Freire"**. CineWeb, 30 abr. 2003. Disponível em: http://www.cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=219. Acesso em: 29 nov. 2006.

BASTOS, Alessandra. **Especial - Documentários retratam trajetória do presidente Lula**. Virtual Books. 2004. Disponível em: http://virtualbooks.terra.com.br/cultura/trajetoria_do_presidente_Lula.htm. Acesso em: 29 nov. 2006.

BASTOS, Alessandra; PIMENTEL, Spensy. **Especial 1 - Lula diz não querer ver "Entreatos" para manter liberdade dada à produção, diz Salles**. Portal da Cidadania, 7 dez. 2004. Disponível em: <http://www.radiobras.gov.br/abrn/brasilagora/materia.phtml?materia=210026>. Acesso em: 29 nov. 2006.

CAETANO, Maria do Rosário. **Entrevista - João Moreira Salles**. Revista de Cinema. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao38/entrevista/index.shtml>. Acesso em: 29 nov. 2006.

MARQUES, cláudio; HUGHES, Marília. **Entrevista com João Moreira Salles**. Coisa de Cinema, 23 jan. 2005. Disponível em: <http://www.coisadecinema.com.br/matEntrevistas.asp?mat=1867>. Acesso em: 29 nov. 2006.

SAAVEDRA, Candy; MIGUELOTE, Carla. **Por Trás da Cena**. Cena por Cena, 2003. Disponível em: <http://www.cenaporcena.com.br/entrevista4.asp>. Acesso em: 29 nov. 2006.

VILLAÇA, Pablo. **João Moreira Salles - Documentarista**. Cinema em Cena, 2003. Disponível em: http://72.14.205.104/search?q=cache:MYFp1b-6JEKJ:200.170.170.131/prem_oscar_textos.asp%3Fcod%3D14%26ano%3D2003%26artigo%3D216+cinema+em+cena+joão+moreira+salles&hl=pt-BR&gl=br&ct=clnk&cd=4. Acesso em: 26 nov. 2006.

ANEXOS

DESCRIÇÃO DE *ENTREATOS*¹

A cena abre com um texto em branco, sobre fundo preto, sem trilha sonora:

“12/10/02

Camarim do estúdio
de gravação de TV

A quinze dias do segundo turno”

Corta para um local fechado, com paredes azuis; ao fundo, vemos um espelho com lâmpadas em seu contorno e uma penteadeira. Lula aparece à esquerda do quadro, e à direita, está o ex-prefeito de Salvador Mário Kertész (identificado por uma legenda). O candidato petista está de camisa e gravata, sem terno, e fuma uma cigarrilha, enquanto Kertész está de terno e gravata. Uma mulher não-identificada fala em direção à câmera e aponta para o nó da gravata do ex-prefeito, “esse é o nó dele... é o nó dele”. Em seguida, ela aponta para a gravata de Lula: “agora, esse é o nó de Lula”.

A mulher sai do quadro, e a câmera passa a mostrar somente Lula e Kertész. Este apenas ouve o que o candidato fala (ao fundo, ouvimos vozes de pessoas que estão fora do quadro):

“Esses dias, um companheiro xiita do PT... xiita não, um companheiro do PT, falou assim... eu não sei o que eu tinha falado, que ele falou assim, ‘porque companheiros e companheiras, eu prefiro o Lula de macacão, o Lula...’, (fora do quadro, a mulher fala algo incompreensível, e Lula olha para ela) eu não tava na reunião, e quando eu cheguei me

¹ Duração da cena: 1min51s. Disponível em:
<http://app.uol.com.br/tvuol/player.php?video=makingof/18110409>. Acesso em: 20 nov. 2006.

falaram. Eu fui lá no microfone e falei, ‘olha, tem um companheiro aqui (Lula olha diretamente para Kertész e começa a alisar a lapela de seu blazer) que disse que prefere esse negócio de macacão... vamo fazer o seguinte, eu dou o meu macacão de graça (Kertész e a mulher começam a rir) pelo terno e gravata dele, e ele vai trabalhar numa fábrica pra ele saber se é bom trabalhar numa fábrica’.

Lula se afasta um pouco de Kertész: “Só fala isso quem não conhece o que é trabalhar de macacão numa telha de Brasilit (a câmera reenquadra Lula, e apenas o braço de Kertész aparece, à direita)... depois do almoço, aquela porra esquentada, você fica suando até três horas da tarde”.

Fora do quadro, uma pessoa não-identificada começa a falar com Lula: “eu trabalhei numa serralheria (segue-se um trecho inaudível)...”, mas o candidato interrompe e continua, voltando a se dirigir a Kertész: “ô Mário, olha, eu trabalhava... (Lula se volta para a pessoa fora do quadro) ô Gilberto, na Villares, na Villares... a Villares é uma empresa... é todo de Brasilit, o telhado. Então a gente parava meio-dia pra almoçar”.

Corta para a mesma cena: Lula continua falando, e Kertész observa: “aí eu fui almoçar (Lula ri). Você já chegava no almoço pingando suor (Lula passa a mão na barba). Aí fazia um bandeirão daqueles (Lula faz um gesto com as mãos, dando a dimensão do prato), que você não via... parecia o Pão de Açúcar o prato, assim (ouvem-se risadas). Né? Aquilo até o cozinheiro pingava suor dentro da comida (Lula ri e curva-se para a frente, imitando o gesto do cozinheiro; ouvem-se mais risadas). Aí eu comia... comia que nem um cavalo. Aí você tinha que comer em quinze minutos, porque você tinha que jogar bola ainda”.

Corta para a mesma cena, e Lula continua: “aí quando acabava, quando dava uma hora da tarde, aquele macacão ficava... (Lula começa a esfregar a própria camisa, falando com Kertész) sabe aquela roupa? Aquilo tava melequento, suado... você ia trabalhar”. Corta para a mesma cena: Lula continua falando: “eu trabalhava no forno (Lula aponta para cima e olha em direção ao teto)... em cima da minha cabeça, assim, ficava a janela (a câmera fecha o enquadramento apenas em Lula) em que ficava a direção da empresa olhando a

gente trabalhar. E aquilo saía cada cavaco desse tamanho, caía no meu cabelo e aquilo cozinhava assim, ‘tchhh’ (Lula reproduz o som do cavaco queimando)”.

DESCRIÇÃO DO TERCEIRO EPISÓDIO DE *FUTEBOL*²

Vemos imagens em preto-e-branco da praia de Ipanema: uma legenda indica, “Ipanema, 1971”. Com uma bossa-nova como música incidental, são exibidas imagens de mulheres tomando banho de sol e ajeitando seus biquínis típicos da época, rapazes surfando no mar e demais pessoas caminhando sobre a areia. Ouvimos a voz de Paulo César Lima em *off*: “as pessoas não te aceitam”.

Corta para uma imagem em preto-e-branco de Paulo César batendo bola, com a camisa do Flamengo, no Maracanã lotado. O ex-jogador continua: “A sociedade... a sociedade só ia te ver jogar no Maracanã, mas não convivia com jogador de futebol”. Corta para imagens em preto-e-branco de torcedoras, todas de cor branca, vibrando e conversando em uma arquibancada. Pelos seus trajes, julgamos ser uma imagem captada nos anos 70. Paulo César ainda fala: “Quem ia no Maracanã batia palma pra você, te xingava, te aplaudia, mas depois... fora”.

Corta para uma imagem colorida de Paulo César, rindo ao lado de duas jovens loiras. A julgar pelos seus trajes, também deduzimos ser uma imagem feita nos anos 70. “E eu fui entrando, né... eu falei, ‘que porra é essa? O cara vai lá me ver, bate palma... depois do jogo, não vai conviver comigo por quê, né’?”

Corta para imagem colorida de Paulo César conversando com uma mulher loira, também nos anos 70. Ouvimos uma voz em *off*, dizendo: “ele é muito esperto, ele sempre foi muito interessado, muito curioso”. Corta para o jornalista Zózimo Barroso do Amaral, que continua falando: “Ele quer chegar num grupo de pessoas, ele sabe como chegar. Ele foi sempre muito maneiro”.

Corta para a jornalista Marilene Dabus, que fala, “ele, quando jogou na Europa, ele freqüentava a nobreza italiana, francesa, inglesa”. Corta para uma foto que mostra Jairzinho, Alain Delon e Paulo César, todos usando terno e gravata, possivelmente nos anos 70. Marilene continua: “era convidado para fazer cruzeiros pela Grécia com aqueles

² Duração da cena: 3min53s

armadores gregos... comia à francesa maravilhosamente bem, fala dois, três idiomas”. Corta para uma foto de Paulo César, de terno e gravata, dançando com uma jovem loira e mais duas pessoas. Marilene diz em *off*: “ele chegou a dançar com uma princesa”.

Corta para o empresário Ricardo Amaral, que diz: “uma vez encontrei ele em Saint-Tropez, e ele pontificava no meio daquelas garrafas de Don Pérignon, daquela gente toda conhecida, daqueles Edy Barclays, daquele pessoal todo, daquela *entourage* de Saint-Tropez, e ele lá no meio daquilo tudo, sempre dançando muito, e muito sorridente, falando muito e sempre chamando muito a atenção”.

Corta para imagem colorida de Paulo César e outras pessoas reunidas em uma praia, na areia. Deduzimos também ser uma imagem dos anos 70. Paulo César fala em *off*: “ia pra praia também. Ninguém, jogador de futebol, ninguém freqüentava praia, porra nenhuma... nenhum”. Corta para imagens de Paulo César e Jairzinho tomando banho de mar e, depois, batendo bola na areia. “Aí comecei, depois veio o Jair junto comigo, e tal, e depois chegaram os outros”.

Corta para a praia de Ipanema, na atualidade, onde está Estela, uma ex-namorada de Paulo César, sentada à beira de um quiosque. Ela fala, rindo: “metidésimo, insuportável... vivia numa Fiat vermelha, desfilando na praia, cheio de mulher dentro”. Corta para uma imagem colorida de Paulo César e Jairzinho em um conversível, dirigindo à beira-mar. Jairzinho está guiando o carro, enquanto Paulo César fica na carona, de punho erguido. Paulo César pergunta, em *off*, “e você, não?” Estela responde: “eu, não”.

Corta para imagens de Paulo César nos anos 70, vestido com roupas típicas da época e mexendo em um guarda-roupa lotado. Estela fala em *off*: “Sempre foi mais fino, mais... muito bem vestido, muito perfumado, muito cheiroso... muitas jóias”. Uma voz masculina fala em *off*: “sempre, sempre chamando atenção pela roupa que usava”. Corta para o operador de vídeo Roberto Corrêa, que continua falando: “sempre, sempre tudo francês. Nada nacional, nada nacional”.

Corta para um homem de cabelos brancos, dentição precária e vestindo uma camisa do Fluminense. Ele fala, “muito berrante, cara. A roupa dele era tudo berrante. A roupa dele, tinha que ver, cara... as camisa dele eram tudo florida (sic)”. Corta para o taxista

Davi Miranda, que diz: “é, ele era psicodélico, né? Sempre extrovertido... aquele cabelo, que o pessoal apelidaram (sic) de ‘caju’...” Corta para o publicitário Arthur Muhlénberg, que fala: “ele era bem setenta, né? Eram uns estampados, os cabelos... tinha uma época que ele tinha um cabelo rajado, sabe”?

Corta para uma foto de Paulo César nos anos 70: a câmera faz um *tilt* de baixo para cima, começando na barra da calça e terminando no rosto do jogador. Ouvimos em off o cineasta Athayde de Amar: “olha a boca, a boca... na época, era boca-sino. Entendeu?” Corta para Athayde, apontando para a foto: “toda quadriculada... tem lilás, preto, tudo misturado aqui. E olha a pose dele”. Corta para uma foto de Paulo César nos anos 70, vestido com um terno estampado e uma gravata borboleta de “bolinhas”. O cineasta diz em off: “parece até que ele tá normal, tá vestido decente, né? Todo mundo tinha vontade de botar uma roupa dessas”. Corta novamente para Athayde: “mas ele... ele era o homem, né? Não dá pra gente acompanhar o homem”. Corta para uma imagem preto-e-branco, onde Paulo César e Zico desfilam em uma passarela, exibindo roupas típicas dos anos 70.

Corta novamente para a praia de Ipanema na atualidade, onde Estela diz: “é, acho que ele chamava mesmo a atenção, ele era mais que os outros”. Corta para Paulo César, que comenta rindo: “é, fazer o que, né? Isso é uma qualidade, meu”. Estela diz, fora do quadro, “com umas pulseiras... maravilhosas”, e o ex-jogador continua: “eu gosto, ué... quem não gosta”? Corta para duas mulheres que jogam vôlei de praia, na areia.

Corta para um plano geral de Paulo César e Estela, caminhando no calçadão. Uma voz masculina fora do quadro diz, “amanhã, então?”, e Paulo César responde, “amanhã, fechado. Oito horas, tá? Tchau”. O casal caminha um pouco, e ele fala, apontando para trás: “João, não esquece ali, João”. Paulo César e Estela passam pela câmera, e ele fala, “valeu, valeu, té amanhã, tchau”. A câmera pára e acompanha os dois se afastando, caminhando pelo calçadão.

DESCRIÇÃO DE *NELSON FREIRE*³

A câmera de João Moreira Salles faz um rápido movimento da direita para a esquerda, mostrando cadeiras plásticas ao ar livre, em um ambiente ensolarado. Corta para um homem de óculos escuros, barba, camisa de mangas compridas e calça, apressado, carregando um guarda-sol. O homem posiciona o guarda-sol em um lugar preciso, próximo a uma cadeira. Nelson Freire, de óculos escuros, camisa pólo, bermudas e cigarro na mão, observa a cena em pé. Outro homem chega e reposiciona o guarda-sol, alguns centímetros distante do local original. Fora do quadro, o homem de barba diz, em francês: “me encontre um jornal, por favor; não importa qual”. Nelson Freire caminha um pouco e traga seu cigarro. Ao fundo, ouvimos uma voz de criança dizendo: “mamãe, o moço quer um jornal”.

Corta para um operador de câmera, em pé, parecendo se posicionar; através de um movimento de panorâmica, a câmera de Moreira Salles mostra o homem de barba falando com Freire, enquanto este se direciona para a cadeira próxima ao guarda-sol. Vemos ao fundo uma piscina de grande tamanho. O homem diz a Freire: “você vai sentar aqui e segurar o jornal. Folheie-o negligentemente”. Nelson pega o jornal e comenta: “tem notícias ruins hoje”. O homem de barba – a quem chamaremos de “diretor” – afirma: “eu tirei as notícias ruins”. Nelson cala e se senta.

Corta para o diretor orientando Freire, com o *cameraman* e um operador de áudio atrás de si. O diretor diz: “então você está lendo o jornal e vamos fazer um planinho curto assim”. Corta para Nelson, sentado sob o guarda-sol, próximo à piscina, segurando o jornal. O diretor fala: “vou pedir que você chegue um pouquinho para lá”. Corta novamente para o diretor e o *cameraman*; o diretor dá um sorriso, enquanto ouvimos um pigarro de Nelson Freire e o barulho do jornal sendo manuseado. A câmera de Moreira Salles faz *zoom in* no *cameraman*, que ajusta seu equipamento. Fora do quadro, o diretor diz: “pode folhear sem olhar para a câmera, só vai durar um minutinho”. Freire diz: “de acordo”. O *cameraman* então pede ao pianista, em francês: “vire um pouco o rosto, mas sem esconder muito o rosto”.

³ Duração da cena: 3min02s

Corta para Nelson, ainda sentado, com o cameraman posicionado de joelhos, muito próximo de si. Nelson parece ler o jornal, de pernas cruzadas. Corta para um close-up de Freire, lendo o jornal, com a piscina ao fundo. Corta para um plano mais aberto do pianista, onde o cameraman aparece em quadro, muito próximo a Freire, que ainda lê o jornal. Corta para o diretor, que diz ao operador, apontando para a piscina: “agora você mergulha e sai da água”⁴. Após esta afirmação, o diretor olha para Nelson e dá um sorriso, mas a câmera de Moreira Salles não mostra a reação do pianista. Corta para o cameraman andando ao lado da piscina. A câmera de Moreira Salles o acompanha, até que o diretor entra em quadro, falando para Freire: “continue lendo tranquilamente o jornal. Não está muito difícil até agora, não é?” A câmera segue em movimento de panorâmica e enquadra Freire, que diz “não”.

Corta para um plano geral do diretor e sua equipe, do outro lado da piscina. O diretor caminha e sai do quadro, dizendo: “crianças, vou precisar de vocês”. A câmera de Moreira Salles faz um *zoom in* no cameraman, que está agachado, segurando seu equipamento na altura da borda da piscina. O diretor diz, “vocês podem brincar na água um pouquinho?”, e a voz de uma mulher afirma, em francês, “vamos para a água”. Fora do quadro, uma criança pequena diz, também em francês, “não”. A mulher responde, enquanto ainda vemos o cameraman agachado: “depois vocês ganham um doce”. A câmera faz um rápido *zoom out*: no plano mais aberto, vemos uma mulher, um menino usando calção de banho e uma menina de biquíni. Ela diz, “não quero”, e a mulher retruca: “quer sim, o senhor está mandando. Ao trabalho!” O diretor corre na direção das crianças, passa por elas e diz: “é só por um pouquinho, assim vocês aparecem na TV”. Vemos a menina entrando na piscina, enquanto, ao fundo, o diretor fala com Nelson Freire, sob o guarda-sol. Nelson se levanta; o diretor move a cadeira e diz, em português, “obrigado”, e Nelson responde, também em português e rindo: “de nada”. Nelson se senta novamente e o diretor se afasta.

Corta para o cameraman, ainda agachado junto à piscina. Ele aponta, parecendo orientar alguém. Corta para um plano geral da piscina: a menina está se banhando, e o menino, sentado, olha para o cameraman, que pergunta, “você não quer aparecer na TV?”,

⁴ O verbo *plonger*, em francês, significa “mergulhar”, mas também é aceito, enquanto jargão da área do audiovisual, como o ato de enquadrar um objeto “de cima para baixo” por uma câmera. Da mesma forma, o *contra-plongée* é o enquadramento feito “de baixo para cima”.

e o menino diz: “não”. Corta para o diretor, que fala para Nelson, “primeiro vou pedir que você me diga... segure o jornal assim”, e faz um gesto com as mãos, não captado pela câmera. Nelson concorda, e o diretor diz, “você vai me olhar e dizer, ‘La Roque d’Anthéron’”. A câmera faz uma panorâmica e enquadra Nelson. O diretor, fora do quadro, pergunta, “e no Brasil, como se pronuncia ‘La Roque d’Anthéron’?” O pianista, após uma curta pausa, diz “La Roque d’Anthéron”, com um sotaque semelhante ao do diretor. Corta para ele, que fala, “se pronuncia bem assim?”, e Freire responde, “sim”, e o outro afirma, “bem, você...”, e o pianista repete “La Roque d’Anthéron” duas vezes.

O diretor levanta, se dirige à equipe de João Moreira Salles e pergunta, “quem é brasileiro aí? Como vocês dizem ‘La Roque d’Anthéron’?” Após curta pauta, ele diz, em inglês, “*repeat, repeat*, ‘La Roque d’Anthéron’”. Alguém da equipe diz o nome, com um sotaque supostamente brasileiro. O diretor se volta para Freire e afirma: “é isso, exatamente, é o sotaque que eu queria”. A câmera volta a enquadrar o pianista, que tenta repetir o sotaque, dizendo algo como “La Róque Danterrom”. O diretor diz: “é isso, assim está perfeito”.

Ele toma o jornal de Freire (que esboça um leve sorriso), o entrega de novo ao pianista e diz: “bom, então, segure o jornal, e quando eu disser, levante o jornal e diga, ‘La Roque d’Anthéron’”. Nelson concorda e pergunta, “de óculos mesmo?”, e o diretor afirma: “não sei, tanto faz para mim”. Nelson pergunta novamente, “com o sotaque brasileiro?”, e o diretor responde: “com o sotaque brasileiro”. O pianista pigarreia, e o outro diz: “vamos ter uma série de nomes, e cada um vai falar com seu sotaque”. Freire olha na direção da câmera de Moreira Salles e diz: “de acordo... ‘La Róque Danterrom’”.

Corta para o diretor, que dá uma risada e diz: “até agora não foi muito difícil, não é?” Corta para Nelson, que segura o jornal em posição de leitura. O diretor fala, “finja que está lendo. Mais para cima o jornal”; Nelson afirma, “e eu digo...”, e o outro responde: “La Roque d’Anthéron”. Alguém diz, “roda”; Nelson abaixa o jornal, olha para a câmera de vídeo e diz: “La Róque Danterrom”. Logo em seguida, ele faz uma expressão de surpresa, dá de ombros e olha novamente na direção da equipe de João Moreira Salles.

Corta para o diretor, que pergunta: “está bom? Eu diria que está perfeito”. Ele ajeita o cabelo e diz: “vamos à perguntinha”. O diretor pára, coça o nariz, olha para baixo,

ajusta os óculos e pergunta: “o fato de você ser de um país quente... (a câmera de Moreira Salles faz um movimento para a esquerda e enquadra Freire) muda alguma coisa na sua maneira de tocar?” Nelson olha para o diretor, faz uma expressão preocupada, olha na direção da equipe de Salles e solta um longo suspiro.