



***Viramundo* e a relação entre sujeito e verdade no documentário brasileiro moderno**

Guilherme Carvalho da Rosa¹

Professor dos cursos de cinema e design do Centro de Artes/UFPEL

Doutorando em Comunicação Social PUCRS

APRESENTAÇÃO

O objetivo deste texto é fazer uma breve observação do documentário inserido no cinema brasileiro moderno, de forma especial no movimento do Cinema Novo. O foco desta observação tem uma inspiração foucaultiana extraída da “Hermenêutica do Sujeito” no que se refere à reflexão feita pelo autor sobre a noção grega de *epiméleia heautoû*, ou o cuidado de si. Esta noção, conforme recupera Foucault, está relacionada com a conexão entre subjetividade e verdade, esta última bastante cara ao documentário. Esquemáticamente (2010, p. 10) ele apresenta esta ideia de cuidado de si a partir de (1) uma atitude geral, de um modo de estar no mundo e ter relações com o outro, (2) de uma forma de atenção, de olhar para si mesmo e estar atento ao que se pensa e (3) de uma atenção não apenas voltada para si, mas também considerando “ações que são exercidas de si para consigo” (2010, p.12)².

Compreendemos a complexidade da noção de cuidado de si e a necessidade de dedicar mais fôlego a sua compreensão nestes termos. No entanto, cabe neste início o registro de que nosso interesse não é especificamente este, mas, neste contexto, o de um “momento cartesiano” identificado por Foucault que define uma espécie de virada na relação entre sujeito e verdade (FOUCAULT, 2010, p. 18). A proposta é partir do pensamento produzido sobre o Cinema

1 - guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

2 - Esta terceira noção foucaultiana sobre o cuidado de si parece ter uma estreita relação com a discussão da noção de alteridade na prática documental. Para que haja um deslocamento de alteridade, próprio de um fazer rouchiano (GONÇALVES, 2010) é necessário partilhar deste cuidado “de si para consigo” de produzir um distanciamento da própria prática e ser capaz de pensar este distanciamento. Mas não será este o foco do texto.

Novo, especialmente o que se propõe a observar o documentário moderno que em grande parte é creditado ao trabalho de Jean-Claude Bernardet (2003), e buscar algumas relações entre esta virada moderna sobre o sujeito apontada por Foucault e o *outro de classe* que Bernardet identifica a partir de uma abordagem de um conhecimento sociológico presente nos filmes modernos, especialmente nas reflexões sobre *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e a aplicação de um método particular/geral. Este método justamente definido por um “modelo sociológico” e de mecanismos que vão do *particular*, da vida cotidiana de cada ator social, seja operário ou classe média, ao *geral*, sua condição na estrutura social.

2. VIRAMUNDO: O OUTRO DE CLASSE COMO SUJEITO NO DOCUMENTÁRIO

No cinema brasileiro moderno, há um momento de franca produção documental a partir de certos olhares identificados com o ímpeto cinemanovista de narrar o País. Uma geração de cineastas identificados com o Cinema Novo se dedicaram à produção de documentários, muitos deles no formato de curta-metragem que, a partir deste movimento, “deixa de ser a sala de espera do longa-metragem ou a compensação de quem não consegue produzir coisas importantes” (BERNARDET, 2003, p. 11). O documentário como dispositivo conforme definido por Grierson no contexto britânico dos anos 1930 “impõe uma maneira institucional de ver e falar” (NICHOLS, 2005, p. 51). Tanto a partir deste dispositivo documental quanto a partir de narrativas ficcionais, a relação com um discurso de identidade sobre o Brasil é uma marca indicativa do Cinema Novo (XAVIER, 2001, p.55). Como em outros ímpetus modernos, há um desejo de reescrever a história, aqui em sentido de encontrar o que pode definir o Brasil como cinematografia e, ao mesmo tempo, estabelecer relações de diferença com outras cinematografias e a distinção com outros movimentos, falando especificamente de uma oposição entre Cinema Novo e Cinema Marginal. Tal qual Jean-Claude Bernardet identifica na fala de Glauber Rocha e a estética da fome (BERNARDET, 2003, p. 64): a trágica originalidade do cinema brasileiro se estabelece a partir da *fome* que não é compreendida pelo estrangeiro e nem pela maioria da população. Esta fala, além de seu caráter emblemático para o projeto político contido no Cinema Novo, revela algo que nos interessa neste texto.

Trata-se de uma *exterioridade* ao postular um olhar revelador sobre as mazelas do Brasil em curso moderno e da capacidade do cinema de falar à respeito do que se passa com o povo, mas sem que esse povo estivesse incluído diretamente, *como sujeito*, nesta compreensão sobre a fome. Esta questão da alteridade, da relação do cineasta com o outro, à exemplo do legado rouchiano (GONÇALVES, 2008) parece sempre ocupar um lugar de destaque na discussão sobre o gênero documental e aqui, mais uma vez, pode estar relacionada com este olhar “de fora” e de postular para si o desejo de fala sobre o outro a partir de um lugar de autoridade exercido pelos diretores modernos, mas também por olhares sociológicos não tão distantes.

Este desejo de, enfim, descobrir uma estética que poderia ser considerada original e distintiva do cinema do Brasil, acompanhou uma geração de documentários produzidos durante o momento de turbulência política do final de século brasileiro. Há uma leitura sobre estes filmes que foi produzida a partir da publicação de *Cineastas e Imagens do Povo* por Bernardet em 1985 e a partir de um relançamento no ano de 2003. Este livro, desde então, pode ser considerado uma referência para o estudo de narrativas não-ficcionais identificadas com o *documentário moderno*, classificação observada por Lins e Mesquita (2008, p. 20) para diferenciar a produção de filmes deste contexto realizados por cineastas como Arnaldo Jabor, Geraldo Sarno e Leon Hirszman, obras de circulação restrita e que focalizam, preferencialmente, questões e experiências, em certa medida, das classes populares. Pode-se dizer que este momento tem seu fim em *Cabra Marcado Para Morrer*, filme realizado em 1964 interrompido pela ditadura, retomado em 1981 e finalizado em 1984 por Eduardo Coutinho. O filme, conforme menciona Ismail Xavier está presente em um “processo de dissolução do moderno” (XAVIER, 2001, p. 34).

O que interessa a este texto, a partir da obra crítica de Bernardet (2003), como já mencionado no princípio, é a localização de um modelo sociológico que pode ser lido em boa parte dos documentários observados caracterizado pela ideia de método que, por si só, aproxima o olhar do diretor da forma de constituição do conhecimento moderno, à moda cartesiana: é preciso fragmentar para que se possa compreender na totalidade, e, adjunto a isso, como coloca Foucault, o procedimento cartesiano “instaurou a evidência na origem, no ponto de partida do procedimento filosófico – a evidência tal como aparece” (2010, p. 15). Este modelo sociológico,

como método, conforme coloca Bernardet, tem como premissa um mecanismo de que a parte pode explicar, retoricamente, o todo. É possível, então, a partir do registro da vida cotidiana de um operário, como em *Viramundo*, ao sair de casa pela manhã, ou mesmo ao registrar criticamente as formas de espiritualidade dos setores populares, lançar um discurso coerente em seu interior “da evidência da origem” de classe em que certas relações, dentro do quadro de algumas limitações que oferece o marxismo (HALL, 2003, p. 205), são determinadas na vida dos sujeitos.

Há em Bernardet uma observação do filme neste sentido da identificação de um modelo sociológico e da percepção contemporânea da limitação deste modelo operando nos filmes. A montagem, no sentido de ordenamento de planos e conformação da linguagem do cinema, a partir do indicado em *Cineastas e Imagens do Povo*, tem um papel revelador do modelo sociológico em *Viramundo* a partir de paralelismos que marcam o filme. De um lado há o operário que funciona como extrato de um pensamento identificado com a classe média e portanto lidando com a diferença do modelo preferencial: sem nome quando aparece pela primeira vez no filme, chegou sem dinheiro à grande cidade e evoluiu de postos subalternos de trabalho à uma vida confortável. Já outro, que também aparece sem nome quando o conhecemos, é identificado com a classe operária: como peão precisa rodar em vários empregos e não consegue se sustentar. Não é possível, no entanto, fabricar a retórica desta dicotomia sem que a montagem se coloque como instrumento do discurso do filme, como coloca Bernardet:

A montagem opõe dois tipos ou duas categorias de operários, ou melhor: a montagem cria dois tipos de operário. É ela que arma uma relação entre os dois, que os torna antagônicos. Não está na pessoa do operário da gaiola, não decorre dessa pessoa ser um determinado tipo que se opõe a outro. Isso é uma elaboração do discurso pelas necessidades do aparelho científico (BERNARDET, 2003, p. 24).

Este modelo sociológico, consideramos, está suficientemente definido a partir do pensamento do autor e não há necessidade de nos determos a ele. A particularidade, no entanto, está situada na forma de apresentação do sujeito no documentário moderno brasileiro, como o *outro de classe* e na possível relação deste formato com o que observa Foucault com relação a transformação moderna

nas relações entre sujeito e verdade. Este outro de classe, que em *Viramundo* não precisa ser apresentado pelo nome, aparece já no filme envolto a outras dinâmicas complexas, como a religião, o lazer e a apropriação do urbano pelas classes populares que, por exemplo, faz passar longe a simples dicotomia entre campo e cidade.

A partir do que situa Bernardet (2003, p.18) o caso de *Viramundo* torna-se emblemático para observação do modelo sociológico porque, entre outras razões, faz uma aproximação entre modos de fazer entre cinema e ciência que já é denunciada na primeira cartela de títulos do filme: “as pesquisas realizadas para a elaboração do argumento deste filme foram orientadas pelos professores Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio”. O documentário como gênero, à exemplo da tradição griersoniana e também dos desvios produtivos ocasionados pelo caso rouchiano³, tende a exercer esta aproximação entre cinema e ciência. O que se pode observar quanto a isso no caso do documentário moderno brasileiro é que esta ciência era “dura”: estava alicerçada em uma ideia de autoridade e por consequência de postulação de uma única verdade sobre um determinado contexto. E este é exatamente o ponto de convergência que pensamos com relação ao trabalho de Foucault, pois há nos filmes identificados com este período uma influência desta postulação de verdade e de um exercício de alteridade que põe o cineasta/diretor/cientista social como alguém plenamente capaz de dar conta desta verdade que não pode pertencer, de maneira alguma, aos atores sociais do documentário.

3. O MOMENTO CARTESIANO E O SUJEITO EM VIRAMUNDO

A partir do que é identificado como “momento cartesiano” por Foucault (2010, p. 14), não há uma conexão entre sujeito e verdade como cuidado de si, ou melhor: esta verdade só pode estar conectada ao sujeito se este “aceitar” por em jogo sua posição de sujeito, aceitar colocar em jogo a *epiméleia heautoû*. No caso de *Viramundo*, os atores sociais não precisam ser apresentados

3 - Jean Rouch constitui sua identidade “tanto enquanto antropólogo como cineasta” como observa Marco Antônio Gonçalves (2008, p. 36). Suas contribuições são consideradas nesta face múltipla entre ciência e cinema a partir da discussão da própria etnografia e de uma alteridade outro/outro como “uma nova concepção de alteridade” (2008, p. 152). O desvio mencionado neste texto é justamente no sentido de deslocamento de alteridades e de uma antropologia com caráter interpretativo: não se postula uma autoridade etnográfica, mas se procura deslocar a própria alteridade do pesquisador/documentarista.

inicialmente pelo nome porque a importância do sujeito se dá a partir do papel deste na estrutura social ampliada: precisa aderir, e não sabemos se é suficientemente consultado sobre isso, a sua identidade como operário para que possa aparecer no filme e fazer parte desta verdade. Esta ideia de Foucault, sobre um sujeito que precisa necessariamente ser transformado para ter acesso a verdade, é oriunda do que ele chama de “espiritualidade”, na acepção ocidental, que, como ele mesmo define em *Hermenêutica do Sujeito*, é

o conjunto de buscas, práticas e experiências tais como as purificações, as ascetes, as renúncias, as conversões do olhar, as modificações da existência, etc., que constituem não para o conhecimento, mas para o sujeito, para o ser mesmo do sujeito, o preço a pagar para ter acesso à verdade (FOUCAULT, 2010, p. 15).

Sabemos que o sujeito, conforme Giorgio Agamben (2009, p. 41), resulta da relação entre viventes e dispositivos, ou seja, entre viventes e natureza adicionada a positividade como, segundo o autor, um ideia central para o pensamento hegeliano. Mesmo que isto represente um contrassenso com a ideia de espiritualidade como alienação (BERNARDET, 2003, p. 37) que o próprio filme identifica nas classes populares e a grande importância em termos de tempo creditada a este assunto, Michel de Certeau, não por acaso no livro “*A Invenção do Cotidiano*”, faz uma reflexão bastante abrangente acerca das credibilidades políticas, de maneiras de crer que não estão hermetizadas nas religiões como instituições, mas também estão conectadas aos sujeitos que são produzidos por relações políticas e que assim o são porque creem.

A título de primeira aproximação, entendo por “crença” não o objeto de crer (um dogma, um programa etc.), mas o investimento das pessoas em uma proposição, o ato de enunciá-la considerando-a verdadeira – noutros termos, uma “modalidade” da afirmação e não do seu conteúdo (DE CERTEAU, 2010, p. 252).

De imediato é possível observar uma relação entre a “espiritualidade” foucaultiana e, por conta deste pano de fundo, a forma como De Certeau amplia a noção de crença não necessariamente no objeto da crença mas em sua potência, ou seja, Foucault coloca “as buscas, as práticas, as experiências” e De Certeau situa em termos do “investimento das pessoas em uma proposição”. O que isso tem a ver com *Viramundo*, com o documentário moderno pós-golpe militar

e com o próprio Cinema Novo é que estas práticas, modernas, são constituídas por espiritualidade e crenças. Isso não acontece exatamente por uma relação transcendental, mas pela crença em uma verdade positiva. Esta crença na verdade tanto acontece no âmbito sociológico, a de que os operários e as classes populares devem assumir uma consciência crítica perante sua situação de opressão, esta a principal questão de *Viramundo* (BERNARDET 2003, p. 33), quanto em termos de cinematografia brasileira: a crença no projeto do Cinema Novo de “constituir e estabilizar um cinema nacional” (XAVIER, 2001, p.56).

Então, no fio condutor de Foucault das relações entre sujeito e verdade, a ciência moderna produz sujeitos não a partir do próprio conhecimento, mas a partir do ato de desejar e crer no conhecimento. O “momento cartesiano” é então este momento de espiritualidade que envolve diretamente o conhecimento científico e representa, segundo o autor (2010, p. 18), “uma outra era das relações entre subjetividade e verdade” que não mais está relacionado com “um ponto de completude”, a verdade não mais completa a existência do sujeito, ela não será capaz de salvá-lo:

o conhecimento se abrirá para a dimensão infinita de progresso cujo fim não se conhece e cujo benefício só será convertido, no curso da história, em acúmulo instituído de conhecimentos ou em benefícios psicológicos ou sociais que, no fim das contas, é tudo o que se consegue da verdade, quando foi tão difícil buscá-la” (FOUCAULT, 2010, p. 19).

Há então, em *Viramundo*, um fazer permeado por esta espiritualidade de que fala Foucault que não permite que os sujeitos do documentário tenham acesso a suas verdades e faz com que estes tenham acesso a verdade somente a “um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito” (2010, p. 16), ou seja, sua capacidade como sujeito de ter acesso à verdade. Isso não constituiria problema não fosse um caminho de desconstrução que a crença no moderno já vem sofrendo a partir de inúmeros deslocamentos, como coloca Stuart Hall (1999, p. 17) sobretudo relacionado a acontecimentos que eclodiram na segunda metade do século XX, como por exemplo a necessidade de inclusão de grupos étnicos e raciais e a postulação de diferentes identidades de gênero. Então os sujeitos produzidos pela crença no moderno, incluindo os próprios atores sociais do

documentário, foram e são frequentemente deslocados em suas subjetividades a partir do surgimento de diferentes espiritualidades no sentido foucaultiano.

Como nos lembra Jean-Louis Comolli (2008, p.144) o encontro da câmera com o corpo, da imagem que é captada neste encontro, é incansável testemunha de uma realidade e portanto de uma verdade que se produz a partir deste encontro. Esta verdade, diferente do que é instaurado pela crença moderna cartesiana, é oriunda do encontro entre máquina e corpo e ela pertence somente a esta relação: não há a necessidade de uma voz onisciente para localizar e definir estes sujeitos como o *outro de classe* do documentário moderno brasileiro. Há em Viramundo alguns planos dispersos da retórica sociológica, eles se caracterizam por olhares de esperança, medo e de cansaço dos trabalhadores e de desconfiança como a família do operário “qualificado” colocada em enquadramento aberto que, talvez, sem este propósito, revela alguns olhares angustiados com suas próprias posições de sujeito naquele filme. Talvez, estes rostos sejam um encontro com o que Jean Rouch chamou de verdade fílmica, “a verdade particular da gravação das imagens e dos sons” (GONÇALVES, 2008, p.130). Esta verdade, talvez, seja a que pode estar presente em um cinema que se coloca como contemporâneo a este período moderno no contexto brasileiro. É indicativo o fato de que o fim do documentário moderno brasileiro é marcado pelo filme emblemático de Eduardo Coutinho que precisou de um distanciamento de quase vinte anos para que os sujeitos pudessem ser (re)vistos de uma forma contemporânea, portanto intempestiva em relação ao moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros Ensaios**. Chapecó/SC: Argos, 2009.

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

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder : a inocência perdida : cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte : UFMG, 2008.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano : artes de**

fazer. 12. ed. Petrópolis : Vozes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito : curso dado no Collège de France (1981-1982)**. 3. ed. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2010.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Top Books, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**.

11. ed. Rio de Janeiro : DP&A, 1999.

_____. **Da diáspora : identidades e mediações culturais.**

Belo Horizonte : UFMG, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real : sobre o documentário contemporâneo.** 1. ed. Rio de Janeiro : Zahar, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 5. ed. Campinas : Papirus, 2005.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo : Paz e Terra, 2001.