

Mais do mesmo: o Nordeste e a confirmação de estereótipos na produção cinematográfica brasileira

Gustavo Souza¹

Resumo: Este artigo investiga a presença de estereótipos na recente produção cinematográfica brasileira. Para isso, centraremos as atenções em filmes que tematizam a região Nordeste – *2000 Nordestes* e *O caminho das nuvens*, ambos de Vicente Amorim -, verificando em que medida as estratégias narrativas desses filmes contribuem para a manutenção do conceito de “modelo sociológico”, de Jean-Claude Bernardet.

Palavras-chave: Nordeste, narrativa cinematográfica, modelo sociológico.

Abstract: This article researches the presence of stereotypes in brazilian cinematographic production from the 90s and 00s. We'll analyze movies about the Northeast region like "2000 Nordestes" and "O caminho das nuvens", directed by Vicente Amorim, to compare his narratives strategies with Jean-Claude Bernardet's concept of "sociologic model".

Key words: Northeast, cinematographic narrative, sociologic model.

Introdução

Contar histórias é uma habilidade intrínseca ao ser humano. Sabe-se que não há novidade nessa assertiva de forma que ela pode ser vista como um senso comum. O importante é perceber seus alicerces e, em especial, suas intenções. A narrativa, desde as histórias orais que antecederam a invenção da imprensa até os dias de hoje, é uma forma artesanal de comunicação. A transmissão da informação no seu sentido integral é quase impossível, visto que a pessoa que narra imprime sempre características suas na narração. Comum aos grandes narradores é a capacidade de transitar por diversas histórias, independentemente do formato, como se estivesse numa escala sempre oscilante. Dentro dessa perspectiva, este trabalho encontra seu ponto de partida, centrando o foco no cinema.

A partir de uma breve observação de diferentes posturas narrativas cinematográficas, cuja discussão perpassa pela importância ora da linguagem ora da imagem, veremos como se constrói um modelo de “contar histórias” tão caro ao contexto histórico e político do Brasil dos anos 60, materializado em muitos documentários da época. Contudo, a aproximação desse contexto junto ao cinema brasileiro dos anos 2000 se apresenta como uma estratégia para verificar sua validade e eficácia, que não precisa se deter apenas a um gênero cinematográfico. Acima de tudo, é preciso perceber como cineastas imprimem seus pontos de vista nas histórias que narram.

Dessa maneira, o *corpus* deste texto recai sobre o documentário *2000 Nordestes* (2000) e a ficção *O caminho das nuvens* (2003). Ambos são dirigidos por Vicente Amorim e apresentam a

região Nordeste como “ambientação”, pelo menos em boa parte dos filmes. A estrutura narrativa dessas produções nos ajuda a enxergar a manutenção de visões estereotipadas que parecem tomar seus personagens como suporte para a construção de tais imagens, cuja confirmação pode ocorrer tanto a partir do locutor-narrador, quanto pela montagem.

Formas de narrar

“O ponto de vista determina o objeto.” A afirmativa do lingüista genebrino Ferdinand Saussure (1916, p. 135) nos indica que a análise de qualquer *corpus* permite uma infinidade de interpretações orientadas por diversas correntes de estudo, deixando claro o fato de o recorte teórico-metodológico condicionar o que se pode observar do fenômeno estudado. A amplitude dessa possibilidade, entretanto, parece não se confirmar no pensamento estruturalista fundado pelo próprio Saussure. As análises do pesquisador logo fixariam um esquema tácito para os estudos da língua, que, em linhas gerais, passou a ser vista como um código preexistente ao falante, dissociado do seu contexto social e cuja apreensão é impossível. Não convém aqui entrar em detalhes a esse respeito, pois poderíamos seguir numa digressão pouco produtiva para este trabalho. O importante é perceber o epicentro de onde surgiram as análises semiótico-lingüísticas que seriam absorvidas pela teoria cinematográfica nos anos 1960.

Dentre os pesquisadores que seguem essa corrente de pensamento destaca-se Christian Metz. Em sua “fase lingüista”, Metz considera que o cinema é uma linguagem sem língua, isto é, ele seria alimentado pela presença das próprias coisas e acontecimentos na tela (cf. Xavier, 1984, p. 116). O enfoque do pesquisador se dirige para a “cadeia sintagmática”, ou seja, o código cinematográfico por excelência, que organiza a lógica e a diegese do filme. Dessa maneira, o problema da significação nos filmes se torna uma combinação entre código de reprodução (da imagem e do som) e os códigos narrativos. Embora proponha a substituição do binômio *significante/significado* (elaborado por Saussure) para *expressante/expressado*, a fim de mostrar que não há produção natural de significados sem mediações de signos presentes num determinado código cultural, as análises de Metz esbarram no reducionismo que faz o cinema se aproximar dos esquemas duais dos estudos da gramática. A partir do momento em que considera a existência de uma narrativa preexistente, independentemente dos diversos tipos de imagens e de montagens, não deixa de retornar a esquemas estruturalistas. Para evitar tais problemas conceituais, é preciso, antes

de tudo, considerar que o cinema não é meramente linguagem, embora a contenha.

Em contraposição às idéias de Metz, destaca-se o pensamento de Gilles Deleuze. Para este autor, a verdadeira natureza do cinema é imagética, e não lingüística. Entretanto, Deleuze não desconsidera as potencialidades do signo, pois no cinema as imagens não são mais do que simplesmente signos. Assim como Bakhtin, no âmbito da linguagem, considera cada signo ideológico não apenas como uma sombra, um reflexo, mas também um fragmento material da realidade (cf. Bakhtin, 2004, p.33), Deleuze, em relação ao cinema, postula que os signos são as imagens consideradas do ponto de vista de sua composição e de sua gênese. Dessa forma, não se vai muito longe na tentativa de aplicar a lingüística ao cinema porque o modelo lingüístico acaba mostrando que o cinema é uma linguagem, sempre analógica. Neste sentido, considera que a semiótica de inspiração lingüística “reduz a imagem a um enunciado (...) e, por conseguinte, descobre, forçosamente, operações languageiras subjacentes ao enunciado, sintagmas, paradigmas, o significante” (Deleuze, 1992, pp. 83-84). Acreditamos, pois, com essa pequena “mostra” das idéias do filósofo francês, nortear a direção desse trabalho. Para este momento, centraremos nossas atenções em um de seus componentes-chaves: a narrativa cinematográfica.

Sobre essa questão, cabe ressaltar as considerações de André Parente, cuja temática apresenta uma inspiração deleuzeana – aspecto que orienta este texto. Parente vai ao encontro de Deleuze quando considera que não há oposição entre a imagem cinematográfica e a narração, mas sim a uma concepção da narração que se orienta por processos lingüísticos. A narração cinematográfica é passar de uma imagem a outra, e não, como a semiologia pretende, de um enunciado a outro. Passar de uma imagem é reunir o antes e o depois para expressar um devir. Apoiado em Blanchot (1959), Parente defende que não há separação entre as imagens e os acontecimentos, pois as imagens são os acontecimentos (cf. Parente, 2000, p. 34). Dessa forma, a existência de uma narrativa preexistente, tal como concebia Metz, não se sustenta, pois a narrativa, nos termos de Parente, é um “enunciável” e não um enunciado, ou seja, antes de tudo, um movimento de pensamento que precede, ao menos em direito, os enunciados de fato (ibidem).

Enquanto Parente estende suas análises à narrativa como uma “entidade” inerente à prática cinematográfica, Rogério Luz estuda o papel do sujeito nesse processo. Antes de tudo, é preciso compreender como se arquiteta e que papel exerce a narrativa nos parâmetros do autor: o ato de contar histórias perpassa por diversas instâncias, em diversos momentos históricos, indo da comunicação do cotidiano às grandes epopéias sobre mitos e tragédias. Neste sentido, considera que

“a função narrativa está no centro do que se pode chamar de cultura, com sua capacidade de provocar uma experiência de tempo cuja densidade é a do presente que acolhe um passado e promete um futuro” (Luz, 2002, p. 81). É preciso, entretanto, visualizar o papel que o sujeito exerce nesse âmbito. De acordo com Rogério Luz (cf. *ibidem*), o sujeito da narração divide-se em três instâncias: sujeito que narra, sujeito narrado e sujeito narratário (numa referência a destinatário). Inicialmente, essas três modalidades são identificáveis na tradição oral e literária, e mais tarde chegarão ao audiovisual. Mas não apenas porque este é dotado de imagem e som, mas pelo fato de carregar consigo a capacidade de narrar em escala planetária – algo anteriormente feito pelo romance e, de um certo modo, pelas peças teatrais. Dessa forma, devemos perceber que essa articulação torna possível um certo grau de subjetividade, aproximando a narração do cinema do imaginário, e este não deixa se configurar como um regime de signos. O sujeito que narra, portanto, deve ser visto dentro do contexto em que surge o cinema. Logo, devemos abstrair a concepção de um sujeito único e centrado para visualizarmos um sujeito que descentrado e híbrido é capaz de transitar por uma série de referências artísticas. Como pontua Luz (*ibidem*, pp. 113-114), “o cinema, uma vez que é arte moderna, deu a ver um devir múltiplo e aboliu o sujeito como aquele ponto central da representação exigida pela lógica identitária”. Dessa maneira, a interferência do cinema sobre a realidade torna-se saudável a partir do momento em que novas formas de narrar vêm à tona sem recorrerem a formatos cristalizados por clichês (cf. *ibidem*, p. 114). É justamente sobre essas visões fossilizadas que trataremos a seguir. Para tanto, centraremos nosso olhar no modelo sociológico de documentário, empreendido por Jean-Claude Bernardet.

Modelo sociológico – um tipo de narrativa?

Antes de tratarmos dos filmes *2000 Nordestes* (2000) e *O caminho das nuvens* (2003), faz-se necessário abordar algumas questões que darão subsídios para a análise a seguir. A saber, como a narrativa pode reforçar visões sobre pessoas, sobre o mundo. Visões que não escapam a processos ideológicos de uma determinada época, cujo cinema não deixará de absorver tais influências. Dentre essas formas de conceber o projeto cinematográfico está o *modelo sociológico*ⁱⁱ.

Inicialmente elaborado pelo professor e pesquisador Jean-Claude Bernardet, para designar estratégias discursivas de certos documentários brasileiros realizados nos anos 1960, o modelo sociológico é constituído por uma série de afluentes que deságua no mesmo ponto: a construção de

um “tipo” único e estanque para os setores sociais retratados nos filmes. O ponto de partida para a discussão é o documentário *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), que trata da imigração nordestina para a região Sudeste, especialmente para o estado de São Paulo.

Para melhor empreender suas análises, Bernardet delega ao locutor o papel de organizador da narrativa. Neste sentido, tudo parte dele - informações, estatísticas, apresentação dos entrevistados – e tudo que fará parte do filme deve passar pelo seu crivo e, principalmente, por sua tese preconcebida. Isso significa que qualquer informação que destoe de sua hipótese inicial ficará de fora do documentário. É preciso, entretanto, salientar o contexto histórico da época para melhor compreendermos os critérios do “locutor”. *Viramundo* é finalizado num Brasil que já experimentava o regime militar. Para Bernardet, até antes de 1964, os “setores intelectuais”, fortemente inspirados pelas teorias marxistas, creditavam ao povo uma capacidade de resistência ímpar. Ao constatar que tais ideais não se concretizaram, restou à classe média – geradora de consciência – explicar as causas de tal fracasso da resistência popular frente ao golpe militar. A tese inicial é que o povo é alienado e, nessa direção, era preciso confirmá-la.

Assim, o narrador ou o locutor apresenta-se como a “voz do saber”, aquela que já traz pronta as respostas para os questionamentos que ainda não haviam sido levantados. Trata-se da voz da experiência, que pertence a um outro universo sonoro e visual, embora não especificado. Sendo assim, a voz do saber tem autoridade, por exemplo, para julgar como “atrasadas” a região donde vêm os imigrantes destacados no documentário. A fala destes, por sua vez, apenas corrobora a hipótese previamente traçada pelo locutor. Se o saber é a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos.

O modelo sociológico reserva ao locutor e ao depoente papéis bem determinados. Não há a mobilidade por parte do “narrador” em se distanciar de suas hipóteses previamente traçadas, em deixar se “contaminar” com a fala do outro, e dessa forma, construir uma nova fala. É relegada para segundo plano a idéia, tal qual concebeu Benjamin, de que a melhor narrativa é aquela fruto da interação entre o narrador e a pessoa-fonte (cf. Benjamin, 1994, p. 198). Ou, como pontuado acima por Parente, a imagem cinematográfica não existe por si só, tampouco se desvincula dos acontecimentos, pois elas são os acontecimentos. Negar essa possibilidade é conceber uma narrativa cuja função enunciativa não reúne o que há antes e o que há depois do processo cinematográfico. Logo, ela deixa de ser um “enunciável” (cf. Parente, 2000), para simplesmente ser uma enunciação.

A significação do filme, nesse contexto, perpassa inevitavelmente pelo esquema *particular/*

geral. Isso significa que no modelo sociológico não há espaço para as singularidades dos personagens-depoentes. Eles são vistos sob o ponto de vista de uma grande massa amorfa que apenas confirma informações e estatísticas anteriormente selecionadas. Dessa forma, apenas um personagem é capaz de falar por ou de representar uma classe ou uma esfera social, pois essa “limpeza” do real é que permite o funcionamento do *binômio particular/geral*. Por sua vez, tal esquema engendra uma cadeia que experimenta diversos momentos, mas que acaba voltando sempre para o mesmo ponto de partida, como pontua Bernardet (op. cit., p. 19):

Essa limpeza do real condicionada pela fala da ciência permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência. (...) temos diante de nós um sistema que funciona perfeitamente, em que geral e particular se completam, se apóiam, se expressam reciprocamente.

A tese acima destacada – sobre a alienação do povo brasileiro – será abordada em *Viramundo* diretamente vinculada ao tema da religião. No filme, tanto protestantismo como o candomblé são mostrados como alternativas ou respostas para a população descrente nos aparelhos estatais ou nas ideologias supostamente transformadoras vigentes na época. Justamente por ser vista como “ópio do povo” e, portanto, fora das práticas intelectuais e de luta da década de 1960, a religião será vista como um refúgio dos alienadosⁱⁱⁱ. Desse modo, a justificativa do intelectual, entre os quais muitos cineastas, para o golpe de 1964, paira sobre a religião como sinônimo de alienação. Não é à toa que ao longo de 30’23’’ de filme, 10’54’’ são dedicados a esse tema.

O modelo sociológico, de certa forma, aproxima-se das narrativas de cunho estruturalista anteriormente citadas, que, dentre outros aspectos, apresentam um momento preexistente que precisará ser confirmado. Mas, para além de possíveis enquadramentos ou aproximações, é preciso perceber os desdobramentos advindos daí. Perde-se, portanto, a capacidade de fazer do acontecimento fílmico a sua própria forma de narrar, pois no tempo em que se colhe um depoimento, por exemplo, também se constrói uma narrativa. Acrescenta-se, ainda, a impossibilidade de enxergar os elementos que compõem a narrativa e não integram o plano captado pela câmera. Pois se a verdadeira narrativa está para além da voz, num movimento em que o gestual e o olhar também a constituem (cf. Benjamin, op. cit., pp. 220-221), o que está fora do plano também o integra, porque se mostra como um prolongamento de uma determinada ação não filmada

em sua “plenitude”, mas sim em seu regime de parcialidade, que, dessa forma, também ajuda a elaborar processos narrativos (cf. Luz, op. cit., p. 108).

Nordeste em foco

Talvez não haja melhor forma de apresentar os dois filmes que formam o *corpus* desse trabalho do que deixar que eles mesmos se apresentem. Na “contracapa” da fita do documentário *2000 Nordestes*, vê-se:

2000 Nordestes é um documentário sobre o nordestino na virada do século XXI. Do Ceará à Bahia, passando por Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, o filme busca fazer um levantamento do imaginário nordestino de nossos dias: uma mistura das mais ricas e arcaicas tradições regionais com influências da mais moderna cultura de massa na era globalizada.

As imagens e os depoimentos são editados em contraste com cenas de clássicos do cinema brasileiro com temática nordestina, permitindo, assim, abordar com lucidez e de forma crítica e bem humorada a realidade da região nos dias de hoje.

Já *O caminho das nuvens*, que traz Cláudia Abreu e Wagner Moura nos papéis principais, se descreve como:

Inspirado em fatos reais, *O caminho das nuvens* narra a história de um casal e seus cinco filhos – com idades de seis a quatorze anos – que percorrem de bicicleta 3.200km em busca de um sonho. Romão (Wagner Moura/Carandiru), um caminhoneiro desempregado, e sua mulher Rose (Cláudia Abreu/O Xangô de Baker Street) deixam a Paraíba, e ao longo de seis meses atravessam cinco estados até o Rio de Janeiro, em busca de um emprego de mil reais por mês.

Sabe-se que a temática do sertão não é recente no cinema brasileiro. Ela ganhou força nas décadas de 1940 e 1950, cuja representação não ultrapassava as fronteiras da caricatura de um homem do interior puro e ingênuo, materializado, especialmente, na figura do Jeca, protagonizado em inúmeras produções pelo ator Amâncio Mazzaroppi. Na década de 1960, com o Cinema Novo, o sertão brasileiro é visto sob o prisma de uma região árida, infértil e que expulsa seus habitantes para

os grandes centros urbanos, em busca de melhores condições de vida. De acordo com Jean-Claude Bernardet, essa preferência pelo interior, pelo sertão do Nordeste não se dá ao acaso. O período em que as produções do Cinema Novo ganhavam fôlego coincidiu com o golpe militar de 1964. Como muitas produções artísticas da época estavam vinculadas ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), cuja representatividade era composta basicamente por uma burguesia nacionalista e urbana, era preciso “eleger” um tema que confirmasse o obstáculo à industrialização do país. Não se pode, contudo, afirmar que o Cinema Novo seguia tenazmente as indicações ideológico-artísticas do ISEB, mas sim reconhecer que havia uma espécie de pacto implícito (ou “inconsciente”) cuja proposta era evitar a problematização de certos temas ainda considerados intocados ou tabus (cf. Bernardet, op. cit., p. 47).

Dessa maneira, na década de 1960, muitas produções (tanto de ficção como de documentário) retrataram a temática do imigrante nordestino, do retirante, do flagelado da seca dando visibilidade a esses grupos como “marginais”. Porém, o que se nota hoje no cinema brasileiro é a inclusão de outros setores sociais, de forma que a presença do retirante e do flagelado nesse tipo de produção audiovisual é menos recorrente do que há 30 anos^{iv}. Muito embora a temática do sertão tenha sido revisitada em recentes filmes de ficção como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000). É nesse âmbito que se situam filmes como *2000 Nordestes* e *O caminho das nuvens*.

O ponto de intersecção entre essas duas produções se dá inicialmente por terem em comum o diretor Vicente Amorim, que nos dois filmes trabalhou a questão do imigrante nordestino. O documentário *2000 Nordestes* e a ficção *O caminho das nuvens* não deixam ser, cada um a sua maneira, *road movies*, ou seja, filmes que retratam deslocamentos, que passam por diversas locações do seu ponto de partida até o de chegada (sobre esse último, se estiver previsto pelo roteiro). Em vez de verificar as especificidades desse “gênero” cinematográfico, interessa-nos, aqui, centrar as atenções nos componentes circunscritos na temática que une os dois filmes: o Nordeste como um ponto de fuga.

Dessa forma, é preciso verificar como se arquiteta a organização tópica dos filmes em questão. *2000 Nordestes* toca, inicialmente, em pontos “indispensáveis” quando se tem por tema o Nordeste brasileiro: seca, miséria, fome, desemprego, falta de perspectiva. São temas tensos, difíceis de abordar de uma maneira original e livre de imagens (narrativas) preestabelecidas. Aos poucos, o filme vai tornando-se “leve” com assuntos como religiosidade, turismo, praias

paradisíacas, mulheres “quentes da cor morena”, lazer e relação com a televisão. Os personagens aparecem no documentário para confirmar as imagens já cristalizadas sobre todos esses temas. Eles integram uma rede em que o singular cede espaço para o universal, tornando-os um grande corpo homogêneo. Tal qual ocorre em *Viramundo*, em *2000 Nordestes* prevalece um tipo abstrato que se sobrepõe à pessoa. Nega-se, portanto, o devir dos personagens e sua capacidade de fabular, de ficcionar, de criar uma situação em que ela mesma possa se inserir no mundo construído a partir dessa capacidade de se tornar outro (cf. Deleuze, 1990, p. 183).

O caminho das nuvens, por sua vez, trabalha numa dupla perspectiva antagônica, mas que não se anula: é o que se pode chamar de o *princípio da certeza e da incerteza*. A “certeza” atestada no filme diz respeito à inviabilidade de continuar numa região castigada pela seca em que as chances de emprego são raras, principalmente quando se objetiva conseguir um “emprego de R\$ 1.000,00”. Muitos dos temas expostos em *2000 Nordestes* podem ser vistos em *O caminho das nuvens*. No entanto, a tensão provocada pela iminência da fome é suavizada com planos longos e abertos, quase próximos de uma estética baziniana, que procuram mostrar a grandeza da região castigada, cujo longo período de estiagem ajudou a construir. Além disso, destaca-se a importância ou interferência da trilha sonora de André Abujamra na construção desses quadros. A incerteza no filme começa a partir do momento em que a família de Romão (Wagner Moura) chega ao Rio de Janeiro e se depara com um cenário bem distante dos cartões postais, o que faz Rose (Cláudia Abreu) perguntar ao marido: “- isso aqui é o Rio de Janeiro, Romão?”. Os personagens encontram-se numa favela. A chegada ao Rio é, a princípio, vista como a solução, mas, ao mesmo tempo, é fortemente marcada pela incerteza de que será possível conseguir o “emprego de R\$ 1.000,00”. O filme termina com a família cantando músicas de Roberto Carlos nos locais que dão acesso aos pontos turísticos da cidade e com o personagem de Wagner Moura, mesmo desempregado e com cinco filhos para criar, recebendo a benção aos pés do Cristo Redentor na “cidade maravilhosa”.

Dentre os pontos convergentes nos filmes *2000 Nordestes* e *O caminho das nuvens* está a associação do imigrante com o inchaço dos grandes centros urbanos, em especial o crescimento do processo de favelização. A primeira tomada de *2000 Nordestes* é feita numa favela carioca (não identificada) em que o depoente fala dos motivos que o levaram a deixar a sua terra natal. O mesmo aspecto acontece em *O caminho das nuvens*, quando a família chega ao Rio de Janeiro. É como se não houvesse outra opção para o imigrante que não seja integrar os dados estatísticos que comprovam o aumento veloz das favelas das grandes capitais, tanto em sua população como em sua

dimensão espacial. O modelo sociológico parece se confirmar nos dois filmes a partir do momento em que a única imagem possível do Nordeste é a de um lugar que apenas expulsa seus habitantes para grandes capitais cujas condições sub-humanas e a ocupação em trabalhos na construção civil e na indústria são a única saída. Nos dois filmes, o Nordeste é desprovido de qualquer urbanidade ou desenvolvimento, por mínimo que seja.

O tema da religião também se apresenta como um elo entre os dois filmes. Como dito anteriormente, a presença da religião no cinema brasileiro tinha um propósito que atendia às necessidades ideológicas e estéticas de um determinado grupo^v. Se os dois filmes tratam do imigrante nordestino, logo, abordar essa questão torna-se inevitável, visto que a imagem do homem do Nordeste devoto do “padinho Padre Ciço” está cristalizada há décadas. Dessa maneira, a fé inabalável de que Deus e Padre Cícero irão concretizar todos os seus anseios materiais e espirituais é reforçada em todos os depoimentos de *2000 Nordestes*.

Em *O caminho das nuvens*, diante da falta de perspectivas, Romão com sua família, já em direção ao Sudeste, decide voltar a Juazeiro (Ceará) para fazer uma promessa ao padre milagreiro. Se, nos anos 1960, os intelectuais brasileiros construíram uma imagem alienada do povo, balizada na religião, no início do século XXI, esse propósito talvez não se confirme por completo, mas tenha deixado influências de uma certa forma, pois o esquema “religião-alienação” parece ainda funcionar para o povo nordestino, que não vê outra saída a não ser recorrer a forças sobrenaturais para resolver suas agruras. Dessa forma, prevalece uma narrativa que elabora um ideal de “realidade” fundado numa base frágil e estática, pois a autenticidade da narrativa se refere em geral à relação sujeito-objeto, e não a um ideal de verdade a constituir sua veracidade. Nesse sentido, vale lembrar Eduardo Coutinho quando afirmou certa vez: “Não quero fazer sobre os outros, mas com os outros”. O reflexo desse pensamento pode ser visto em *Santo Forte* (1999), documentário de Coutinho sobre manifestações religiosas em uma favela carioca.

A possibilidade de apenas confirmar estereótipos teria um confortável espaço nesse filme, pois o diretor toca em dois temas “difíceis”: prática religiosa e marginalidade, visto que o filme foi realizado numa favela do Rio Janeiro. Mas, como podemos ver em *Santo Forte*, a opção de Coutinho foi “compreender o imaginário do outro sem aderir a ele, mas também sem julgamentos ou avaliações de qualquer ordem, ironias ou ceticismos, sem achar que o que está sendo dito é delírio, superstição ou loucura” (Lins, 2004, p. 107).

Tal procedimento vai ao encontro do que foi anteriormente ressaltado por Rogério Luz, ou

seja, o sujeito que narra deve se inserir dentro do acontecimento fílmico, e não preexistir a ele. Para concretizar a “verdadeira” narrativa cinematográfica, esse sujeito deve ser descentrado, estando passível a interferências de diversos campos do saber. Do contrário, ele apenas reafirmaria uma “narrativa-enunciado” (Metz), em vez de uma “narrativa-enunciável” (Deleuze).

Além dos temas de *2000 Nordestes* e *O caminho das nuvens* que permitem aproximações e comparações, é preciso atentar que o que sustenta a narrativa dos dois filmes é o fato de terem o Nordeste como ponto de partida. Nos anos 1960, é a partir de *Cinco Vezes Favela* (1962) que se aborda a pobreza dos grandes centros urbanos, procurando estabelecer uma visão mais abrangente dos problemas brasileiros que não se localizam apenas no sertão (cf. Bernardet, 2000, pp. 102-103). Mas, sabe-se, que a iniciativa não foi suficiente para desconstruir a imagem-padrão que ainda hoje permanece em relação ao Nordeste.

A discussão pode ganhar corpo a partir do próprio termo que designa a região, mas, especialmente, a carga de valor a ele atribuído. Em outras palavras, o Nordeste é visto como uma “entidade” única onde não há espaço para singularidades ou especificidades. Um exemplo desse aspecto pode ser visto em *2000 Nordestes*, que colhe depoimentos em diversos estados da região (conforme o texto da contracapa), mas, simplesmente, não há localização da cidade ou estado de onde fala o depoente. Ele não está na Paraíba ou no Ceará, ele fala do “Nordeste”, uma região uniformemente marcada (castigada) pelas mesmas razões.

Ao longo das últimas quatro décadas, a produção documental brasileira experimentou sucessivas modificações em diversas instâncias: temas, linguagem, tecnologias, entre outras. Interessa-nos destacar uma mudança na constituição narrativa: nos anos 1960, era quase obrigatória a figura do locutor/narrador, enquanto hoje esse recurso é cada vez menos utilizado. Para o modelo sociológico, o locutor é indispensável, pois personifica a “voz do saber” ao informar o espectador do assunto ali tratado. Ele acaba funcionando como uma espécie de guia. Mas, a partir do momento em que se descarta a locução em off, como conduzir o espectador? Acreditamos que a montagem exerça essa função. Ela funciona como uma espécie de narrador, que mostrará, no caso dos filmes analisados nesse texto, como são os seus personagens. É preciso lembrar que montagem também é um dispositivo indispensável para o funcionamento do esquema *particular/geral* (cf. Bernardet, 2003, p. 22), mas, quando se tem um “porta-voz”, o seu peso, de alguma forma, fica atenuado e, como vimos, as questões relatadas anteriormente parecem ir ao encontro dessa assertiva.

Conclusão

Criado na década de 1980, para tentar compreender aspectos inerentes à produção de documentários de anos anteriores, o modelo sociológico poderia, de alguma maneira, permanecer ancorado ao período dos filmes que lhe serviram de suporte analítico ou simplesmente estacionar no tempo de sua criação como um conceito datado. No entanto, filmes como *2000 Nordestes* e *O caminho das nuvens* nos mostram exatamente o oposto. Eles provam o quanto esse modelo é atual, muito embora sua base sejam documentários cuja linguagem cinematográfica está ultrapassada. Mas é preciso lembrar que a mudança proporcionada pela técnica e pela tecnologia não implica mudanças ideológicas e históricas. É nesse âmbito que reside a atualidade do conceito de Bernardet. E mais: ele ultrapassa as fronteiras entre documentário e ficção, pois o modelo sociológico não se preocupa com a pessoa, mas com a representação que faz dela.

Tal modelo parece se firmar num terreno em que a confirmação e a repetição do estereótipo se mostra indispensável para a sua continuação. O modo de representação da alteridade, por essa via, deve ser estático, imune a todo tipo de mudança. Não se trata da construção de uma falsa imagem, afinal, negar a existência dos temas abordados em ambos os filmes seria um contra-senso. A questão é que as imagens sobre o Nordeste se repetem num processo cíclico que impede a emergência de imagens não-estereotipadas. É preciso reconhecer, então, que o modelo sociológico mascara uma realidade, oculta informações e saberes “não-oficiais”, balizado na sobredeterminação e no deslocamento, possibilitando, assim, a construção de um discurso racista cuja estratégia não é a exclusão, mas manutenção de pessoas numa condição inferior. Nesse sentido, é possível perceber como se arquiteta a noção de Nordeste em *2000 Nordestes* e *O caminho das nuvens*, pois tudo que ocupa uma posição subalterna – política, economia, desenvolvimento humano, gênero, etnia, raça, religião, sexualidade – passa a ser visto como uma entidade única. Logo, “o” Nordeste não escapa. É preciso não uma “mudança geral” na sociedade em que vivemos, mas o esforço individual para se desvencilhar de visões fossilizadas e estereotipadas. Sabe-se que o processo pode ser demorado, mas importante, urgente.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BERNARDET, Jean-Claude. "Cinema e Religião". In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Brasiliense: São Paulo, 1990.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LUZ, Rogério. *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística textual*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Notas

ⁱDoutorando em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Formado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Email: gustavo03@uol.com.br

ⁱⁱ A expressão se dá pelo fato de muitos documentários realizados nos anos 60 receberem a aprovação de sociólogos da Universidade de São Paulo (USP).

ⁱⁱⁱ O modelo sociológico de Bernardet também toma outros dois documentários – *Maioria Absoluta* (Leon Hirzman, 1966) e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965) – como suporte. Segundo o autor, objetivo desses documentários é mostrar que a histeria provocada pelo futebol também se constitui como uma forma de alienação.

^{iv} Nesse novo momento do cinema brasileiro, um outro tipo de deslocamento também se tornou recorrente (ou pelo menos notório): personagens e/ou situações diretamente vinculadas ao contexto de pobreza e de violência urbana passaram a protagonizar diversos filmes de ficção e não-ficção, entre eles: *Cidade de Deus* (Fernando Mereilles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002), *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002).

^v Nesse novo momento do cinema brasileiro, um outro tipo de deslocamento também se tornou recorrente (ou pelo menos notório): personagens e/ou situações diretamente vinculadas ao contexto de pobreza e de violência urbana passaram a protagonizar diversos filmes de ficção e não-ficção, entre eles: *Cidade de Deus* (Fernando Mereilles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002), *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002).