

O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS: AS PERSONAGENS NO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS: THE CHARACTERS IN BRAZILIAN CINEMA DOCUMENTARY

Adérito Schneider Alencar e Távora

Doutorando em História pela Universidade Federal de Goiás - UFG
E-mail: aderitoschneider@gmail.com

RESUMO: Este artigo discute o uso das personagens no cinema documentário brasileiro e, mais especificamente, em *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*. Todavia, para compreender de que formas as personagens são inseridas nessa obra, comparo a mesma com outros filmes anteriores da cinematografia nacional – especialmente do Cinema Novo e do cinema documentário brasileiro contemporâneo (pós-*Retomada*). Apoio-me principalmente nos conceitos de “tipos sociológicos” e “locutores auxiliares”, de Jean-Claude Bernardet, e no conceito de personagem individualizada. Portanto, ao fazer isso, analiso (de maneira geral) as formas como as personagens são historicamente utilizadas para a construção narrativa no cinema documentário brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, documentário, personagens.

ABSTRACT: This article discusses the use of the characters in the Brazilian documentary film and, more specifically, in *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*. However, to understand that the characters forms are inserted in this work, I compare it with other films in the Brazilian cinematography – especially *Cinema Novo* and contemporary Brazilian documentary film (post-*Retomada*). I use the Jean-Claude Bernardet's concepts of "sociological types" and "auxiliary speakers" and the concept of "individual character". So, I analyze (in general) the use of characters in the narrative construction in the Brazilian documentary cinema.

KEY-WORDS: Cinema, documentary, character.

A proposta deste artigo é partir do filme documentário longa-metragem brasileiro *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*¹ para discutir o uso de personagens na produção desse gênero cinematográfico no Brasil. Esse filme foi escolhido por ser um caso interessante da cinematografia brasileira contemporânea em que é possível perceber o que julgo serem os três tipos de personagens mais recorrentes do documentarismo nacional: o personagem “tipo sociológico” e a personagem “locutor auxiliar” (usando duas terminologias de Jean-Claude Bernardet, que serão apresentadas adiante), que são personagens comumente percebidas em obras clássicas do documentário nacional e, especialmente, do Cinema Novo; e a personagem individualizada, que é uma tendência marcante do documentário brasileiro contemporâneo, mas que tem como marco a obra *Cabra marcado para morrer*².

O filme de Paulo Caldas e Marcelo Luna é um bom exemplo para essa discussão por dois motivos principais: é uma obra em que esses três tipos de personagens são claramente perceptíveis e coexistem de maneira harmoniosa (ainda que não no mesmo grau de importância para a narrativa) e, além disso, é uma produção cinematográfica que se situa na virada do século XX para o XXI, ou seja, a forma como as personagens são concebidas nesse filme marca uma intersecção de uma característica predominante do documentarismo do século passado com uma tendência contemporânea (ou, pelo menos, presente nas obras mais representativas do gênero no século atual, segundo apontam críticas, pesquisas e premiações em festivais voltados para o cinema documentário, como o *É Tudo Verdade*³).

Breve definição de cinema documentário

A conceituação do que seja filme documentário é complexa e, muitas vezes, gera um debate circular e tautológico para alguns teóricos do cinema. Para não me deter nessa discussão que se estende praticamente desde os anos 1920, parto do pressuposto de que o documentário é um gênero cinematográfico específico, com características próprias – ainda que diversas e passíveis de subclassificações. Dessa forma, discordo da afirmação de Guy Gauthier, para quem

¹ RAP do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas; O. Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Brasil, 2000, 75min.

² CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1984, 119 min.

³ *É Tudo Verdade* é o mais importante festival latino-americano voltado exclusivamente para o cinema documentário. É realizado anualmente em São Paulo (com ampliação posterior para outras capitais brasileiras), desde 1996.

“o documentário não é um gênero”⁴ e desconsidero as premissas de Amir Labaki⁵, que diz não diferenciar o chamado filme de ficção do filme documentário. Da mesma forma, refuto a afirmação de Bill Nichols⁶, para quem todos os filmes são documentários, e da conclusão de Gauthier, que, em contraposição a Nichols, parte do pressuposto de que todo filme é uma ficção.

Portanto, para chegar a uma definição do que seja filme documentário, apoio-me principalmente em Fernão Pessoa Ramos⁷, para quem o cinema documentário é um gênero distinto do chamado cinema de ficção (para ficar apenas nesses dois grandes gêneros cinematográficos) e essa diferença pode ser percebida na classificação projetada pelo autor/cineasta; na recepção por parte do público/espectador; nas características particulares da obra em si; e, principalmente, numa indexação social do documentário. Segundo Ramos, “o documentário, antes de tudo, é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um documentário”⁸. E, ainda, “a intenção documentário do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção”⁹.

Portanto, neste trabalho, considerarei como filme documentário toda obra cinematográfica que tenha sido produzida e distribuída como documentário e, dessa forma, seja indexada socialmente enquanto tal. Por isso, ao tratar aqui do cinema documentário brasileiro, considero uma vasta produção cinematográfica produzida e distribuída no Brasil principalmente nos séculos XX e XXI e indexada socialmente como filme documentário. Uma indexação oriunda da intenção dos produtores ao realizarem os filmes; da distribuição e recepção pública dos mesmos; e, principalmente, da abordagem teórica de pesquisadores cujos trabalhos antecedem e reforçam o meu.

Breve histórico do cinema documentário brasileiro

A produção de filmes documentários no Brasil data do final do século XIX, mas com poucos nomes marcantes nesses primeiros anos de atividade e mesmo na primeira metade do século XX. Nesse período, uma produção importante foi realizada pelas expedições da Comissão Rondon, quando Candido Mariano da Silva Rondon (atualmente reconhecido como

⁴ GAUTHIER, Guy. *O documentário. Um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

⁵ LABAKI, Amir. *É tudo cinema. 15 anos de É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

⁶ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

⁷ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

⁸ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p.25.

⁹ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p.27.

Marechal Rondon) criou a Secção de Cinematographia e Photographia. Sob responsabilidade do então tenente Luiz Thomaz Reis, foram realizadas séries de filmes não somente sobre a expedição, mas, sobretudo, de registros geográficos e etnográficos pelos locais atingidos pela expedição nos sertões brasileiros – principalmente comunidades indígenas.

Há um importante reconhecimento também ao trabalho do cineasta Humberto Mauro que – embora nem sempre seja lembrado como um documentarista – produziu centenas de filmes que contribuem para a compreensão do cinema documental no Brasil. Inicialmente, produziu diversos curtas-metragens de ficção com influência do cinema documentário, nos anos 1920; depois, realizou produções de filmes educativos ligados ao Estado Novo, nos anos 1930, no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince); e, finalmente, chegou à consolidação do documentário como gênero cinematográfico no Brasil, a partir dos anos 1950.

Porém, a consolidação efetiva do cinema documentário autoral brasileiro vem nos anos 1960, intimamente ligada ao Cinema Novo. Um dos marcos desse movimento é o filme *Aruanda*¹⁰, curta-metragem considerado por muitos pesquisadores como o primeiro grande documentário brasileiro¹¹. Obra que influenciaria diretamente a geração do Cinema Novo (tanto no documentário, quanto na ficção), ou seja, no trabalho de diretores como Geraldo Sarno, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Vladimir Carvalho, Eduardo Coutinho, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, David Neves, Arnaldo Jabor, entre outros.

Outro marco para o documentarismo brasileiro é o filme *Arraial do Cabo*¹². Lançado um pouco antes de *Aruanda* – ainda que os dois tenham sido produzidos na mesma época, ou seja, em 1959 – este filme também teria forte influência para o Cinema Novo e para o documentarismo brasileiro, de uma forma geral. Conforme afirma Ramos, “antes que os cineastas da geração cinema no vista chegassem a seus primeiros longas, *Aruandae Arraial [do Cabo]* tornaram-se ícones do movimento, sintetizando a antevisão de um novo estilo de produzir e fazer cinema”¹³.

Analisando a carreira dos cineastas do Cinema Novo, é complicado afirmar até que ponto suas produções podem ou não ser enquadradas dentro desse movimento cinematográfico – até mesmo porque alguns deles se encontram em atividade até os dias de hoje. Ainda nos anos 1960, mas principalmente a partir dos anos 1970 e 1980, a trajetória do Cinema Novo torna-se

¹⁰ ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Brasil, 1960, 20 min.

¹¹ LABAKI, Amir. *É tudo cinema. 15 anos de É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p.68.

¹² ARRAIAL do Cabo. Direção: Mário Carneiro e Paulo César Saraceni. Brasil, 1959, 17 min

¹³ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p.324.

tortuosa por diversos motivos, mas, principalmente, por problemas com a censura durante a ditadura civil-militar brasileira e por necessidades (ou tentativas) de enquadramento a uma lógica de mercado (visto que o Cinema Novo não é um caso de sucesso de bilheteria na história do cinema nacional¹⁴). Nesse período, diversos documentários foram produzidos no Brasil, seja para cinema, seja para televisão. E, claro, não apenas por cineastas ligados ao Cinema Novo.

Nos anos 1990, durante o governo Collor, a produção cinematográfica brasileira foi praticamente estagnada com a extinção da Embrafilme¹⁵ e de outras instituições e mecanismos para financiamento da produção de cinema no Brasil. Em 1992, durante o governo de Itamar Franco, houve a criação da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, que passaria a financiar a produção de filmes. Porém, o primeiro longa-metragem dessa nova safra viria apenas em 1995, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, com a ficção *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*¹⁶, atualmente considerado como o marco da “retomada” do cinema nacional. Portanto, quando falar em cinema contemporâneo neste trabalho, refiro-me a filmes produzidos a partir de 1995, ou seja, a partir da Retomada.

O primeiro documentário longa-metragem brasileiro lançado comercialmente nos cinemas depois da Retomada vem apenas no ano seguinte, com *Todos os corações do mundo*¹⁷. A partir de então, o cinema brasileiro vive um período de crescente produção de filmes documentários. Analisando os doze primeiros anos pós-Retomada, é perceptível um aumento vertiginoso dos documentários longas-metragens lançados nos cinemas. De acordo com os dados do portal *Filme B*¹⁸ trazidos pelas autoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita¹⁹, dois longas desse gênero foram lançado em 1997; um em 1998; quatro em 1999; seis em 2000; sete em 2001; dez em 2002; cinco em 2003; dezesseis em 2004; quinze em 2005; vinte e dois em 2006; e vinte e oito em 2007.

O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas

¹⁴ Ao menos, não na época do lançamento de seus filmes, comparando, por exemplo, com as *chanchadas*. Contudo, boa parte das obras do Cinema Novo está em circulação constante no mercado há mais de meio século, seja por meio de mostras, festivais, etc; exibição em canais de televisão; comercialização de DVDs; entre outros.

¹⁵ A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos, criada através do decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima. Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Foi extinta em 16 de março de 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Mello. Atualmente, as funções de regulação e fiscalização da extinta Embrafilme são feitas pela Ancine, a Agência Nacional de Cinema, órgão estatal ligado ao Ministério da Cultura.

¹⁶ CARLOTA Joaquina, princesa do Brasil. Direção: Carla Camurati. Brasil, 1995, 100 min.

¹⁷ TODOS os corações do mundo. Direção: Murilo Salles. Brasil, 1996, 108 min.

¹⁸ *Filme B* é um portal na *internet* voltado para o mercado cinematográfico brasileiro: <http://www.filmeb.com.br>.

¹⁹ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p.83-86.

O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas é um filme situado nessa produção recente da cinematografia brasileira, ou seja, pós-Retomada. O documentário parte da história de Hélio José Muniz Filho, o Helinho (apelidado de Pequeno Príncipe) para discutir a problemática da violência urbana e, conseqüentemente, outros temas que envolvem essa complexa discussão, tais como acesso à educação e a trabalho; cultura e lazer; moradia; racismo; mídia; entre outros. A obra foi gravada no município de Camaragibe, região metropolitana de Recife (Pernambuco), uma cidade que tem baixos Índices de Desenvolvimento Humano (IDH), altos índices de violência (e, especialmente, altos índices de homicídios) e funciona como cidade-dormitório para trabalhadores empregados na capital, Recife.

Morador dessa comunidade, Helinho, 21 anos (na época das filmagens) é um auto-declarado justiceiro, um matador de “almas sebosas”, ou seja, um assassino que mata pessoas que, segundo seus próprios critérios, são negativas para a sociedade: traficantes, ladrões, assassinos (não-justiceiros) etc. Helinho encontra-se preso por seus crimes de homicídio (44 mortes, segundo o delegado entrevistado). Porém, ainda que seja um infrator e esteja jurado de morte por alguns “bandidos”, o Pequeno Príncipe é visto como um herói em sua comunidade (ou, pelo menos, por considerável parte dela), chegando, inclusive, a servir de inspiração para outros justiceiros e a mobilizar um abaixo-assinado de moradores exigindo sua liberdade.

Outro personagem com papel de protagonista dentro do filme é José Alexandre Santos de Oliveira, o Alexandre Garnizé, professor e baterista e percussionista do grupo Faces do Subúrbio. Morador dessa mesma região e com alguns vínculos com Helinho, o músico é uma espécie de líder de Camaragibe, seja como artista, como ativista social ou como detentor de um saber sobre sua própria comunidade. Além de Helinho e Alexandre, há ainda a presença de uma personagem de destaque dentro do documentário, que é a mãe do justiceiro, Maria José Muniz. E, ainda, há presença de diversas outras personagens que não são centrais para a trama, embora também importantes para a narrativa fílmica – como será discutido no decorrer deste trabalho.

As personagens “tipos sociológicos”

Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e imagens do povo*²⁰, usa o filme *Viramundo*²¹ para exemplificar o que ele chama de personagem “tipo sociológico”. *Viramundo* é um documentário curta-metragem do Cinema Novo que fala da migração nordestina para São

²⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²¹ VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Brasil, 1965, 37 min.

Paulo. Com características do documentário clássico e do cinema direto, usa em sua construção narrativa recursos como a locução de um narrador onisciente (*voz over*) e entrevistas. Assim, como grande parte da produção documentária do Cinema Novo, é um filme que busca discutir a realidade social brasileira apresentando problemas, causas e, muitas vezes, soluções.

Por isso, nesse modelo de documentário, a *voz over* tem papel muito importante na narrativa fílmica, atuando como a “*voz do saber*”²². No caso de *Viramundo*, os entrevistados falam de suas condições de vida e de trabalho e têm suas respostas (captadas em som direto) limitadas ao que lhes é perguntado, com frases incompletas, erros em relação às normas da gramática oficial, sotaque nordestino, entre outras características. Contudo, a *voz over* não se enquadra nesse modelo.

A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica. Diferentemente dos entrevistados, nada lhe é perguntado, fala espontaneamente e nunca de si, mas dos outros, dos migrantes, não apenas dos entrevistados, mas dos migrantes em geral que vieram para São Paulo [...].²³

O uso da *voz over* é uma característica comum nos filmes documentários do Cinema Novo e presente desde *Arraial do Cabo* e *Aruanda*. Uma contraposição ao cinema documentário moderno que ganhava força mundialmente na época, no chamado cinema direto ou cinema verdade – em que câmeras mais leves e gravadores de som portáteis modificavam radicalmente a maneira de se fazer e pensar cinema documentário. Como aponta Ramos:

Para o novo documentário, a interferência do sujeito-da-câmera no mundo – com a câmera na mão e o gravador magnético no ouvido – ocorre através do procedimento estilístico de entrevistas/depoimentos, ou na ação ativa da tomada, envolvendo, inclusive, a própria representação das condições de filmagem.²⁴

Todavia, ainda que o Cinema Novo tenha sido fortemente influenciado por correntes modernas da cinematografia da época – especialmente do neo-realismo italiano e da *Nouvelle*

²² BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.17.

²³ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.16.

²⁴ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p.270.

Vague francesa, além do próprio cinema independente brasileiro dos anos 1950²⁵ – os documentários desse movimento brasileiro são marcados por uma mistura do cinema documentário clássico (especialmente o britânico) com o cinema documentário moderno (cinema direto/cinema verdade). Assim, conforme aponta Ramos:

O direto no Brasil mistura traços do estilo do documentário clássico, na sua composição a partir de asserções predeterminadas, a traços do direto, em sua abertura para o embate sujeito-da-câmera e mundo. Em seu núcleo temático traz a preocupação do cinema brasileiro mais criativo nos últimos quarenta anos: a representação do popular enquanto alteridade. A particularidade do direto no Brasil pode ser caracterizada pela intensidade da presença da imagem do *outro popular* [...]. Junto à fissura da representação do *outro*, caminha o *saber* sobre o *outro*, dentro de um recorte que já foi denominado de ‘sociológico’. Trata-se de contradição que caracteriza o coração da estilística do direto no Brasil em que a possibilidade de expressar um saber analítico sobre o *outro* (o povo), age contraditoriamente num estilo historicamente ligado à negação da *voz do saber*.²⁶

Para Ramos, essa característica contraditória da implantação do cinema direto no Brasil com recursos narrativos do documentarismo clássico é tão notável no Cinema Novo (e no documentarismo brasileiro da época, de forma geral) que ele chega a associar esse fato com o texto clássico de Roberto Schwarz *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*²⁷. Para o pesquisador, “o movimento de desembarque de uma nova forma cinematográfica, e do contexto ideológico que a cerca, nos remete a um tipo de conformação cultural predominante em nossa história, já pensada em outros campos”²⁸, ou seja, no caso, na literatura.

O modelo narrativo do documentário clássico é bastante representativo para compreender o documentarismo do Cinema Novo porque, nesse movimento cinematográfico que buscava compreender e denunciar as problemáticas sociais brasileiras, a *voz overé* muito importante para a construção da relação *particular/geral*. Dessa forma, tem-se, de um lado, um *sujeito* (cineasta) detentor do saber (geral) e, de outro, os personagens, que servem quase que como meras exemplificações particulares desse geral e/ou do discurso generalista/generalizante. São os “tipos sociológicos”.

²⁵ CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.290.

²⁶ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p.330.

²⁷ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

²⁸ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p.331-332.

Eles [os entrevistados] emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta, que, com elas, molda o tipo, construção abstrata desvinculada das pessoas [...]. O *tipo sociológico*, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num *personagem dramático*. Tais pessoas não têm responsabilidade no tipo sociológico e na personagem dramática que resulta da montagem. E, mais uma vez, para que funcione esse sistema, é necessário que da pessoa se retenham os elementos, e apenas eles, úteis para a construção do tipo. [...] O tipo com o qual se lida condiciona a matéria-prima individual a ser selecionada. Mas os caracteres singulares dessa pessoa (expressividade, gestualidade etc) revestem o tipo de uma capa de realidade que tende a nos fazer aceitar o personagem dramático que encarna o tipo sociológico como a própria expressão pessoal. Mas o que ocorreu foi que o tratamento dado à pessoa se mostrou determinado pelo tipo a construir, e nele se dissolve o indivíduo. Ficamos com a impressão de perfeita harmonia entre o tipo e a pessoa, quando o tipo – abstrato e geral – é todo-poderoso diante da pessoa singular que ele aniquila.²⁹

O Cinema Novo, conforme afirma Carvalho³⁰, tinha como objetivo recuperar a história do Brasil e criar um movimento cinematográfico em resposta à “situação colonial” brasileira. Por isso, é possível perceber nesse movimento cinematográfico três grandes áreas temáticas: a escravidão, o misticismo religioso e a violência. Todas essas questões estavam intimamente ligadas a um país ainda fortemente rural e, portanto, o Nordeste era sempre tão recorrente como escolha temática para esses cineastas. Dessa forma, nesse cinema que tinha como objetivo denunciar as desigualdades sociais brasileiras, compreendendo o problema e suas causas se apontando soluções, o personagem “tipo sociológico” é tão importante, pois

[...] ele representa a massa homogeneizada na coletividade. A escala de observação é ampliada, a abordagem é geral. Quando o filme destaca algum personagem, ele não apresenta o indivíduo inteiro, nas suas múltiplas facetas. Ao invés disso, ele apresenta um homem que representa o tipo migrante bem sucedido, ou o tipo migrante fracassado, ou ainda o tipo empresário [no caso de *Viramundo*].³¹

O uso do “tipo sociológico” pode ser percebido não apenas em *Viramundo*, mas também em outros documentários clássicos do Cinema Novo – como em *Maioria absoluta*³², por exemplo. Ao falar de analfabetismo no Brasil, o filme de Hirszman usa em sua narrativa os mesmos recursos: a *voz over* como *voz do saber* (apresentando dados, contextualizando o

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.24.

³⁰ CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.289-310.

³¹ HOLANDA, Karla. *Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história*. Revista *Devires – Cinema e Humanidade*, Belo Horizonte, MG, ano 1, n. 2, p. 86-101, jan-dez. 2004, p.87.

³² MAIORIA absoluta. Direção: Leon Hirszman. Brasil, 1964, 20 min.

espectador, apontando soluções etc) e camponeses analfabetos como “tipos sociológicos”, ou seja, personagens não-individualizados que cumprem o papel de exemplificação dessa realidade maior apresentada no documentário.

O mesmo acontece em *O país de São Saruê*³³, que fala das atividades econômicas da região nordestina do Rio do Peixe (região fronteira entre Paraíba, Pernambuco e Ceará), e até mesmo em *Garrincha, alegria do povo*³⁴ (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), que, apesar de partir do jogador de futebol Garrincha como personagem principal, é um documentário sobre o futebol como instrumento de alienação do povo brasileiro. Isso para ficar em apenas alguns exemplos dos documentários mais representativos do Cinema Novo.

Em *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*, esse modelo de personagem pode ser visto em vários momentos. Os principais exemplos são os três justiceiros e os membros do grupo de rap Faces do Subúrbio (com exceção do próprio Alexandre Garnizé, que é um dos protagonistas). Mas há também outros casos de personagens “tipos sociológicos” no filme, como a repórter fotográfica que cobre notícias policiais para a editoria de *idades* de um jornal impresso, um presidiário e um ex-presidiário e, ainda, três personagens que não aparecem falando diretamente para a câmera, mas numa participação em um programa policial radiofônico: o radialista e duas pessoas que foram vítimas de violência policial.

Um fato interessante é que esse documentário não usa legendas para identificações de suas personagens-entrevistadas (assim como não usa para nenhum outro tipo de identificação ou contextualização, seja temática, geográfica ou temporal – com uma única exceção, como veremos ao final). As personagens que são identificadas na obra se apresentam por meio de fala, dizendo, em geral, nome completo e ocupação profissional diretamente para a câmera. Mas essa identificação por meio de fala não é realizada pelos personagens que aqui classifico como tipos sociológicos (uma constatação posterior, mas que serve de comprovação para a classificação aqui proposta).

Dentre as personagens classificadas como “tipos sociológicos”, apenas dois grupos têm mais de uma inserção dentro da narrativa fílmica: os três justiceiros e os integrantes do grupo Faces do Subúrbio (em alguns momentos, acompanhados do grupo de rap paulista Racionais MC's). No caso dos justiceiros, a não-identificação das personagens é, inclusive, por motivo de segurança para os mesmos. Por serem homicidas, dão entrevistas de rostos encapuzados. Todavia, ainda que tivessem com rosto descoberto e fizessem identificação de seus nomes, não

³³ PAÍS, de São Saruê; O. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil, 1971, 80 min.

³⁴GARRINCHA, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1963, 60 min.

deixariam de ser “tipos sociológicos”. Essas personagens estão presentes na narrativa como representantes de um grupo social e o que interessa na montagem são seus pensamentos (o que têm a dizer), mais do que suas trajetórias individuais. Explicam o que são justiceiros e “almas sebosas”, como agem, os critérios para a escolha de suas vítimas, contribuições para a comunidade pela atividade que desempenham etc.

Os integrantes do grupo Faces do Subúrbio cumprem papel semelhante nesse documentário. Eles não são identificados individualmente e surgem na narrativa fílmica como representantes de um grupo social, ou seja, no caso, dos *rappers* – que são, normalmente, membros de comunidades pobres e periféricas que usam a música como instrumento de denúncia e transformação social. Assim como os justiceiros, são “tipos sociológicos” presentes no filme pelo que têm a dizer mais do que por suas trajetórias particulares. Falam das condições de vida nas comunidades de periferia, contextualizam o papel do *rap* nesse cenário, debatem temas como racismo e violência, entre outros.

Além disso, o filme apresenta diversas cenas com personagens sem fala que servem como ilustração da comunidade em que o filme é produzido. São crianças em sala de aula numa escola pública; pessoas em transporte público, sentadas na porta de casa, em bares, ouvindo rádio, andando pelas ruas, dançando forró, jogando futebol, brincando de dominó, andando de skate, dançando *break*; pessoas no estádio, na praia, em show de *rap*; presidiários etc. Apesar de serem imagens de rápida inserção e sem tempo/espço para falas de seus personagens, as mesmas dizem muito sobre os modos de vida dessa comunidade e a maneira como os diretores desejam retratá-la (e a retratam) – ou seja, também funcionando para essa relação particular/geral.

As personagens “locutores auxiliares”

O segundo tipo de personagem que identifiquei neste trabalho são os “locutores auxiliares”. São personagens que, segundo Bernardet, são também entrevistados (com fala também registrada em som direto), mas que não falam de si, pois estão fora da experiência direta. O locutor auxiliar “não é objeto de estudo do filme e colabora com o bom funcionamento do sistema particular/geral”³⁵. Falando novamente de *Viramundo*, o autor explica que, ao “locutor auxiliar” é conferida “uma posição intermediária entre esse locutor [*voz over*] e os migrantes entrevistados [‘tipos sociológicos’]”³⁶. Para Bernardet, a função do locutor auxiliar

³⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.25.

³⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.25.

“é ajudar o locutor [*vozover*] a expor as idéias e os conceitos a serem transmitidos [...]. Ele alivia a locução *off* do filme, possibilitando que ela ocupe menos tempo, e aproxima as informações genéricas do ‘real’”³⁷.

De modo geral, os locutores auxiliares estão numa posição de poder, quer pelo saber, quer pelo cargo que ocupam, bem como pela função que desempenham no sistema de informação dos filmes. Estão assim mais próximos dos locutores do que dos entrevistados. E tudo isso não ocorre sem contradições.³⁸

Todavia, é importante ressaltar aqui que o filme *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* não faz uso de locução, seja por *vozover* de um narrador onisciente, seja por locução *off* dos próprios diretores. Aliás, o não-uso de locução é uma tendência do cinema documentário brasileiro contemporâneo, em contraposição ao cinema documentário clássico – estrutura narrativa a qual mais se aproxima os documentários do Cinema Novo. O abandono da locução em parte representativa do cinema documentário contemporâneo pode ser visto como uma recusa dos cineastas em se portarem como sujeitos detentores do saber, da verdade. No entanto, vale ressaltar que essa postura adotada por parte significativa dos documentaristas não tira do cineasta seu papel de detentor do discurso. Afinal, é por meio da montagem, apropriando-se da fala de terceiros, que o diretor constrói o discurso do filme e, portanto, o seu discurso. Daí a importância do “locutor auxiliar”.

No caso do *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*, os “locutores auxiliares” têm praticamente a mesma importância dos “tipos sociológicos”, ou seja, são personagens com menos inserções do que as personagens principais, que são individualizadas (veremos isso a seguir). Nesse filme, os “locutores auxiliares” podem ser vistos principalmente nas figuras do delegado de polícia – que lida diretamente com o caso de Helinho – e do advogado criminalista, que surge, principalmente, para contextualizar informações relativas ao código penal brasileiro.

Aliás, curiosamente, essas duas personagens têm a mesma quantidade de inserções dentro da narrativa fílmica: quatro. Número de inserções que é maior do que a maioria dos “tipos sociológicos”, mas menor do que as dos três justiceiros e dos integrantes do grupo de *rap* Faces do Subúrbio – e, claro, das personagens principais. Porém, diferentemente desses dois últimos grupos de entrevistados e dos demais “tipos sociológicos”, o delegado e o advogado criminalista são introduzidos ao espectador por meio de fala. Falando diretamente para a

³⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.25.

³⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.26.

câmera, eles se apresentam, dizendo nome e ocupação profissional (lembrando que o filme não faz uso de legendas para identificação de suas personagens).

Porém, um caso interessante em *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* é o *rapper* Mano Brown, dos Racionais MC's, o mais importante grupo de *rap* brasileiro. Mano Brown aparece diversas vezes dentro do filme, ora em conversa com seus companheiros e com integrantes do grupo Faces do Subúrbio, ora dirigindo-se ao público durante show. Apesar de sua representatividade no universo do *rap* nacional e nos debates sobre violência urbana, racismo, periferia e outros assuntos comumente abordados no universo do *hip hop*, Mano Brown não ganha, dentro do filme, o espaço destinado aos demais “locutores auxiliares”, ou seja, nunca fala diretamente à câmera e, também, não se apresenta a ela.

Para um público não-familiarizado com o universo do *rap* brasileiro, a presença de Mano Brown passaria despercebida. Ele seria facilmente enquadrado como um “tipo sociológico”, assim como os demais *rappers* que aparecem no filme que não são identificados e que eu optei enquadrar como tal modelo de personagem. Todavia, Mano Brown é paulista e, assim como os demais companheiros dos Racionais MC's, não faz parte da comunidade de Camaragibe, ou mesmo da região metropolitana de Recife. Ele e seus companheiros estiveram presentes nas gravações do filme por estarem na cidade em ocasião de show – que chega a ser mostrado no documentário.

Os tipos sociológicos não são apenas tipos socialmente marginalizados (embora muitas vezes marginalizados dentro da construção narrativa do filme e de seu sistema de informação). Contudo, não há como classificar Mano Brown como “tipo sociológico” nesta obra, pois ele é um artista de relevância nacional e está presente dentro do documentário por ser uma personagem de expressão no debate central da temática da obra. Ou ainda, para usar palavras de Bernardet³⁹, Mano Brown está presente no filme pela sua posição de poder; por seu saber; pelo cargo que ocupa; e pela função que desempenha no sistema de informação do filme. Portanto, opto por classificá-lo como uma personagem “locutor auxiliar” dentro deste documentário.

As personagens individualizadas

As personagens individualizadas são personagens que ganham força na produção do cinema documentário brasileiro contemporâneo, ou seja, a partir da Retomada e, especialmente, no século XXI. Evidentemente, seria inviável fazer um estudo quantitativo e qualitativo que

³⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.26.

prove (ou não) que esse tipo de personagem é maioria no atual documentarismo nacional, visto que há centenas de filmes longas-metragens produzidos e lançados comercialmente nos cinemas brasileiros desde a Retomada, além de uma quantidade imensurável de curtas e médias-metragens, documentários televisivos, obras feitas exclusivamente para internet, entre outros. Todavia, é uma tendência que observo⁴⁰ em documentários que ganham relevância na crítica especializada, seja por meio de pesquisa acadêmica, seja pelas premiações em festivais de cinema (tais como o anteriormente citado *É Tudo Verdade*).

Ainda que a personagem individualizada seja uma característica que julgo comum no cinema contemporâneo, não é exclusividade do documentarismo pós-Retomada. Aliás, o grande marco no uso desse tipo de personagem no documentário brasileiro é dos anos 1980, com o filme *Cabra Marcado para Morrer*. A importância do filme é tamanha que o mesmo é considerado o mais importante documentário brasileiro de todos os tempos, de acordo com pesquisa feita pelo festival *É Tudo Verdade*, em 2000, com 39 especialistas – entre críticos e realizadores⁴¹.

Cabra marcado para morrer é uma obra complexa que trabalha com diversas camadas temporais e de “realidades”. Inicialmente, em 1964, Coutinho havia ido ao município de Galiléia, em Pernambuco, para rodar um filme sobre o líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962, em Sapé, na Paraíba. Seria uma ficção inspirada na vida de João Pedro, mas misturando atores não-profissionais⁴² e pessoas interpretando a si mesmas – inclusive, com participação da própria viúva do líder camponês, Elisabeth Teixeira. No entanto, as filmagens foram interrompidas por uma ação do governo na região, em 1º de abril de 1964, nas primeiras horas do golpe civil-militar no Brasil. Parte da equipe teve que fugir para as matas e grande

⁴⁰Este artigo foi redigido originalmente em 2013 apresenta dados preliminares de uma pesquisa de dissertação realizada entre os anos de 2013 e 2015, na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia.

⁴¹LABAKI, Amir. *É tudo cinema. 15 anos de É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p.68.

⁴² O Cinema Novo foi influenciado esteticamente pelo neo-realismo italiano, entre outros. E uma das características comumente associadas ao neo-realismo italiano é o uso de atores não-profissionais, ou seja, uma influência que pode ser percebida aqui, na primeira tentativa de *Cabra marcado para morrer*, nos anos 1960. Todavia, conforme explica Fabris (2006), o uso de atores não-profissionais é um aspecto mítico do neo-realismo italiano, muito difundido fora da Itália. Afinal, essa foi uma prática “circunscrita, podendo ter sido ditada por motivos econômicos ou pela busca de determinados resultados expressivos [...]” (FABRIS, 2006, p.213). Porém, outras características do neo-realismo apontadas por Fabris podem ser percebidas em alguns filmes do Cinema Novo (e até mesmo nessa tentativa de Eduardo Coutinho), como a filmagem em cenários reais (o uso de locação “natural” em oposição ao estúdio); a opção por planos conjuntos e planos médios; a recusa aos efeitos visuais; um montagem simples; flexibilidade na decupagem, permitindo a improvisação; diálogos simples e valorização dos dialetos; e, principalmente, orçamentos módicos.

parte dos equipamentos e do material filmado foi apreendido pelos militares, dando fim ao projeto.

Quase duas décadas após o incidente, em 1981, Coutinho retomou as filmagens. Porém, dessa vez, com um projeto de documentário – que viria a ser lançado em 1984. Uma obra não apenas sobre João Pedro Teixeira, mas sobre o próprio filme de ficção –nunca finalizado – e as demais personagens envolvidas na história. E, dessa maneira, a viúva Elisabeth Teixeira tornou-se uma das protagonistas do documentário (ao lado do próprio filme em si, que pode ser visto como uma personagem). Por consequências da ditadura civil-militar, Elisabeth Teixeira mudou-se de região e passou a viver com outro nome, escondendo seu passado. Sua identidade foi “resgatada” quase vinte anos depois, com a realização do filme.

Assim, *Cabra Marcado para Morrer* não é um filme apenas sobre a ditadura militar no Brasil ou suas consequências diretas nas vidas das pessoas perseguidas pelo regime; nem um filme apenas sobre as dificuldades de se fazer filmes no Cinema Novo e/ou durante o regime civil-militar. A obra de Coutinho é sobre Elisabeth e sua trajetória dentro dos filmes (no plural, por se tratar tanto da ficção nunca finalizada, quanto do documentário em si). A personagem deixa de ser uma exemplificação de uma realidade maior e tem sua história individualizada. A sua vida é mostrada como única, embora o pano de fundo seja o mesmo para muitos de seus semelhantes. *Cabra Marcado para Morrer* fala da história individualizada, mas inserida dentro de um contexto macro.

Portanto, a obra de Eduardo Coutinho marca esse ponto de virada na produção de cinema documentário no Brasil (e mesmo no mundo), tornando-se uma obra de mudança paradigmática no uso das personagens nesse gênero cinematográfico. A partir de então, parcela significativa dos documentários brasileiros passam a abandonar a ruma perspectiva macro, totalizante, explicativa e passa a dar mais atenção ao individual, às histórias particulares, ao indivíduo em suas múltiplas facetas e contradições. E, importante ressaltar, essa mudança se dá sem perder a perspectiva do contexto. O micro está no macro, numa relação complexa (e vice-versa). Aliás, muitas vezes, como no caso de *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*, micro e macro coexistem no filme numa constante variação de escalas.

Portanto, é nesse modelo de produção de documentário que privilegia o espaço micro-analítico e abre mão de uma preferência por ou pretensão de verdade global que se encaixa *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*. Mais do que um documentário sobre as problemáticas e debates acerca da violência urbana no Brasil, o filme é uma narrativa sobre Helinho, o matador de “almas sebosas”. Hélio, o Pequeno Príncipe, não é apresentado como

um “tipo sociológico” que exemplifica ou representa um contexto, uma realidade, uma situação maior. A personagem é individualizada, pois sua trajetória no mundo e no filme é única, particular.

Ao lado de Helinho, outras duas personagens ganham destaque dentro do filme: sua mãe e, principalmente, José Alexandre Santos de Oliveira, o Alexandre Garnizé, professor e baterista e percussionista do grupo Faces do Subúrbio. Assim como os “locutores auxiliares” presentes no filme, eles falam diretamente para a câmera, se apresentam a ela (apenas a mãe de Helinho não se apresenta, mas seu nome completo é citado na primeira fala de seu filho). Todavia, diferentemente dos “locutores auxiliares” e dos “tipos sociológicos”, eles não estão presentes na narrativa fílmica apenas como exemplificação de uma realidade maior ou simplesmente pelo que têm a dizer devido a sua posição de poder dentro do filme. Além de suas opiniões, interessa ao cineasta (e, conseqüentemente, ao filme e ao público) suas trajetórias de vida.

Helinho, sua mãe e Alexandre Garnizé são as personagens que mais inserções têm dentro do filme, seja por meio de fala, seja por uso de suas imagens. Além disso, são personagens exploradas em diversas facetas – inclusive, com abertura para a possibilidade da contradição. Helinho é filmado e entrevistado dentro do presídio. Há interesse por sua rotina, sua trajetória de vida, suas ideias. O mesmo acontece com sua mãe, que é filmada e entrevistada dentro de casa, é filmada assistindo a uma entrevista de Helinho e, ainda, numa visita ao filho no presídio. Abordagem semelhante é realizada com Alexandre, que é filmado e entrevistado em casa, na rua, tocando bateria e percussão, fazendo tatuagem etc.

Essas três personagens são as que têm uma ligação mais forte entre si dentro da narrativa fílmica. São todas integrantes da mesma comunidade. Helinho é um herói desta comunidade (ou para parte dela); é um justiceiro, um eliminador de “almas sebosas”. A sua mãe – que é enquadrada apenas em planos em super-close (olhos, boca, etc) ou de costas – aparece pela ligação familiar e afetiva a Helinho (embora em certos momentos atue como um “tipo sociológico”: a mãe do bandido). E, por fim, Alexandre Garnizé, que foi vítima de assalto por uma das “almas sebosas” eliminadas por Helinho; que conhece Helinho pessoalmente; que é um cidadão respeitado dentro de sua comunidade pelas atividades que desempenha como artista e como ativista social (sendo, inclusive, uma contraposição a Helinho na forma de agir socialmente); e, ainda, que detém um vasto conhecimento sobre a realidade de sua comunidade, sendo – ao menos para o filme – uma espécie de “porta-voz” da mesma.

Por isso, ao lado de Helinho, Alexandre Garnizé pode ser considerado também um protagonista dentro do documentário. Os dois são as personagens que mais inserções têm dentro da narrativa fílmica, praticamente em situação de igualdade⁴³. Ainda que o filme praticamente não faça uso de locução ou legendas para contextualização, Helinho e Alexandre são as personagens que ganham as únicas legendas, ao final do filme, contextualizando suas trajetórias: “O justiceiro Helinho foi julgado e condenado a um total de 99 anos de prisão” e “O músico Alexandre Garnizé desenvolve um trabalho educativo com crianças de Camaragibe e é baterista do grupo Faces do Subúrbio”.

Conclusão

Diante da vasta produção de filmes documentários brasileiros, é praticamente impossível quantificar essa produção e, conseqüentemente, fazer um estudo quantitativo e qualitativo para perceber quais modelos de personagens (dentre as três aqui discutidas) são mais recorrentes nessas obras. Aliás, o fato de eu considerar que o uso das personagens individualizadas é um traço marcante da produção documentária brasileira contemporânea não significa necessariamente que essa seja uma característica dominante (quantitativamente), e, muito menos, que o documentarismo brasileiro tenha abandonado o uso do “tipo sociológico” ou do “locutor auxiliar”.

Mesmo que excluindo o modelo do documentário televisivo, no qual prevalece o uso dos “tipos sociológicos” e dos “locutores auxiliares”, e concentrando-me apenas nos documentários brasileiros longas-metragens pós-Retomada lançados comercialmente nos cinemas – que são centenas – esses modelos de personagens ainda são recorrentes. Todavia, tenho percebido que as atuais pesquisas Acadêmicas sobre o cinema documentário brasileiro, a crítica especializada e os principais festivais de cinema estão colocando cada vez mais no centro do debate filmes que fazem uso das personagens individualizadas e, conseqüentemente, abandona nessa tentativa de compreensão macro do problema discutido na obra – embora, claro, o macro seja inerentemente percebido por meio de trajetórias individuais.

A crise da que atingiu as Ciências Humanas e as Artes em meados do século XX – em que os modelos explicativos e as pretensões de teorias gerais entram em crise – atingiu também, conseqüentemente, o cinema documentário brasileiro – ainda que um pouco mais tardiamente. Assim, o modelo do documentário clássico – que também influenciou o Cinema Novo e segue

⁴³ Helinho e Alexandre Garnizé têm praticamente o mesmo número de inserções (planos) dentro do filme, mas não sei dizer se ganham a mesma quantidade de tempo de inserção de imagem e/ou voz dentro da obra.

influenciando grande parte da produção documentária não apenas brasileira, mas mundial—parece-me cada dia mais deslocado para alguns cineastas e teóricos. Muitos documentaristas têm optado por abandonar esse olhar totalizante sobre sociedade(s) e/ou comunidade(s) e preferido um olhar micro-analítico. No entanto, é válido frisar que isso não significa atentar-se ao micro como exemplificação do macro, mas como uma trajetória única e particular que se relaciona inerentemente e complexamente com esse macro na qual está inserida.

Além disso, essa opção por parte desses cineastas/documentaristas significa abandonar certa arrogância ao portar-se (como faziam, de certa maneira, alguns cineastas do Cinema Novo) como os detentores da verdade; como cineastas iluminados que (de forma muitas vezes didática) cumprem seu papel de libertação do povo alienado. Embora essa postura cinema-novista seja compreensível no contexto dos anos 1960, soa anacrônica a partir do final do século XX. Todavia, evidentemente que isso não significa que os cineastas que optam pelo olhar micro não tenham certa pretensão de compreensão da realidade ou mesmo intenções de intervir na melhoria do quadro social. Eles apenas o fazem com menos certezas e, principalmente, com menos receio de explicitarem suas dúvidas no próprio filme.

Portanto, *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* é um filme interessante dentro desse contexto da cinematografia brasileira por ser um filme da virada do século XX para o XXI em que é possível perceber esses três tipos de personagens coexistindo na narrativa. Dessa forma, percebemos nessa obra a predileção dos diretores pelas personagens individualizadas, mostradas em diversas facetas e até mesmo em suas contradições, mas sem o abandono das personagens “tipos sociológicos” ou “locutores auxiliares”. E, ainda que sem o didatismo e a busca por compreensão total do problema e apresentação de soluções, o filme não se abstém de compreender a realidade abordada e contribuir para avanços sociais por meio de uma obra artística.