



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

Cinema como denúncia

Bárbara Fernandes Moreira

Rio de Janeiro
2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

Cinema como denúncia

Monografia submetida à Banca de
Graduação como requisito para a
obtenção do diploma de
Comunicação Social – Jornalismo.

Bárbara Fernandes Moreira

Orientador: Prof. Dr. Fernando Alvares Salis

Rio de Janeiro

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Cinema com Denúncia**, elaborada por Bárbara Fernandes Moreira.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ___/___/___

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Fernando Alvares Salis
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação – UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Anita Leandro
Doutora em Cinema pela Université Paris 3
Departamento de Comunicação - UFRJ

Doutoranda Patricia Rebello da Silva
Mestra em Comunicação Social pela ECO/UFRJ
Doutoranda pela ECO/UFRJ

Rio de Janeiro

2009

MOREIRA, Bárbara Fernandes. **Cinema como denúncia**. Orientador: Fernando Salis. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Essa monografia pretende apresentar uma discussão sobre o papel do cineasta (seja documentarista ou de ficção) ao retratar a realidade social. Será debatido como o diretor deve se portar diante de um entrevistado ou se sequer existe uma maneira ‘certa’ de fazê-lo. Será, também, retomada a questão da ‘tradição da vítima’ levantada por Brian Winston: seriam os personagens meras vítimas ou pessoas munidas de meios para alterarem sua realidade? A atual tendência de retratar a miséria será julgada, estaria ocorrendo um ‘fetichismo da miséria’? Ao final, serão abordados os vários interesses envolvidos na produção de um filme.

Índice

1- Introdução	1
2- “Mosquinha na parede” ou interação com os personagens?	5
3- Tradição da vítima	12
4- Fetichismo da Miséria	21
5- Jogos de Poder	28
6- Conclusão	39

1- Introdução

“O documentário é o tratamento criativo da atualidade”.

*John Grierson*¹

“Não é, portanto, dizendo “não sou mais um pequeno-burguês, movimento-me livremente no universal” que o intelectual pode se unir aos trabalhadores. É, justamente ao contrário, pensando: “sou um pequeno-burguês; se para tentar resolver *minha* contradição, alinhei-me ao lado da classe operária e camponesa, não deixei por isso de *ser* um pequeno-burguês”

*Jean-Paul Sartre*²

Poderíamos dizer que a imprensa e o cinema se complementam: enquanto o primeiro contribui para que obtenhamos a maior quantidade de informação da maneira mais rápida o possível, o segundo faz com que essa informação se estabeleça na memória coletiva a longo prazo.

Pode ser que os acontecimentos diários durante a Guerra do Vietnã já não tenham a mesma repercussão que possuíram em meados dos anos 70, mas, certamente, filmes como “Apocalypse Now”³ e “Platoon”⁴ ainda fazem com que ecos daquele conflito sejam ouvidos hoje em dia. E mesmo que os nomes dos principais chefes do tráfico de drogas atuais, que preenchem tantas páginas de jornais, sejam esquecidos em menos de uma década, “Cidade de Deus” e “Falcão - Meninos do Tráfico” acabarão por nos fazer recordar de como é a rotina diária de moradores de favelas envolvidos ou não no crime organizado.

A imprensa está cada vez mais associado ao lugar do efêmero. Já se tornou comum fazer uso da expressão “a notícia de hoje embrulhará o peixe amanhã” para se referir à velocidade em que a informação flui. Com a internet, a tendência é que as notícias tenham uma duração cada vez menor.

¹ BERGAN, Ronald; “Guia Ilustrado Zahar – Cinema” pag. 134

² SARTRE, Jean-Paul; citado em PECAUT, Daniel; “Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a Nação”. São Paulo: Editora Ática, 1990

³ Dirigido por Francis Ford Coppola, 1979

⁴ Dirigido por Oliver Stone, 1984

Por outro lado, o cinema adquiriu a fama de eternizar momentos. Mas, geralmente, trata-se de um olhar póstumo ou então uma análise do que poderia ocorrer no futuro. Dificilmente serve como lugar do presente imediato.

Em comum, ambos compartilham o fato de poucos deterem o controle sobre a voz. É dizer que apenas alguns poucos veículos têm o poder de decidir como a realidade será retratada já que nem todos dispõem de meios financeiros para fazer com que sua opinião atinja um grande público.

No entanto, graças à tecnologia digital, há uma maior democratização dos meios, o que faz com que seja cada vez mais fácil falar e escutar diferentes vozes que são grande parte das vezes dissonantes. Mas estariam essas sendo usadas como mero meio lucrativo ou estariam sendo realmente representadas? E como conseguir em um espaço de mais ou menos duas horas apresentar um fato de forma objetiva se somos atravessados pela subjetividade?

Silvio Da-Rin⁵ sugere que a melhor maneira de representar o efeito da lente na realidade é fazendo uma analogia com um espelho partido. Ou seja, ela seria refletida, porém sofreria distorções. A partir dos cacos provenientes do espelho, a realidade seria construída de acordo com as interpretações fragmentárias obtidas ao olhá-la.⁶

É necessário discutir, em primeiro lugar, como o diretor deveria se posicionar perante aqueles que pretende apresentar ao público. Optar por uma participação demasiado ativa pode significar uma modificação de seu entorno, no entanto, em alguns casos extremos uma passividade excessiva causaria danos⁷, todavia, maiores.

Não só o audiovisual de cunho jornalístico ou documental pode ser escolhido para funcionar como denúncia, a ficção também é um excelente meio para se identificar um problema ou para representá-lo. Sendo que ambos devem sempre levar em consideração as conseqüências após suas apresentações seja em uma sessão cinematográfica, seja numa sala de estar. Que tipo de alteração – benéfica ou maléfica- poderia advir tanto para quem decidiu assistir como para quem realizou ou fez parte da produção?

Por melhor que sejam as intenções de alguns diretores, o resultado de uma pequena escolha errada acarretaria em um grande desastre não só interno (quanto à coesão da trama), como externo - que é justamente o foco desse texto. Mas como definir o que

⁵ Silvio Da-Rin dirigiu diversos filmes e vídeos, entre eles “Fênix, Príncipe do Fogo” e “Igreja da Libertação” e é mestre em comunicação pela ECO-UFRJ.

⁶ DA-RIN, Silvio “Espelho Partido”

⁷ Como veremos em alguns casos do Capítulo 2.

seria um acerto? Existiria uma fórmula ou, para azar de todos os envolvidos, caberia ao bom senso e à sorte a responsabilidade?

O cinema, ao contrário do meio impresso, favorece a exteriorização. Ou seja, ao invés de ser observado e estudado em uma espécie de monólogo interior, há alguma troca com as pessoas ao redor. Ao ir para sala onde é projetado o filme, existe um compartilhamento de sentimentos e experiências. Ao mesmo tempo em que o espectador perde em detalhamento, já que não será possível ‘voltar à página anterior’, ganha com o intercâmbio de reações.

Essa característica tem sido aproveitada tanto para gerar discussões⁸, mas também pode ser usada como meio de manobra por parte de governos despóticos (ou mesmo em Estados tidos como democráticos). A primeira situação pode ser exemplificada pelo documentário “Uma Verdade Inconveniente”⁹ (“*An Inconvenient Truth*”, EUA, 2006). A produção estrelada e concebida pelo ex-vice-presidente americano Al Gore mudou completamente a maneira de se ver o aquecimento global. Munido tão somente do *Power Point*, ele conseguiu utilizando-se de uma abordagem lógica, gerar uma maior pressão por parte da sociedade em relação às decisões tomada no campo ecológico.

Já o segundo caso, pode ser constatado nos anos 30 e 40 na Alemanha quando o Partido Nazista que considerava as obras com influências modernas como degeneradas e estimulava a produção de filmes que retratassem os judeus como um povo perigoso (como no infame “O Judeu Süß”¹⁰), os comparava, inclusive, com ratos¹¹. Tal como Hippler e Harlan, muitos cineastas ‘apadrinhados’ pelo ministro da propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, eram ferramentas do partido nazista para doutrinar o povo alemão. Ao longo do quinto capítulo, serão apresentados outros casos em que o interesse ideológico suprime o artístico.

A atual tendência (tanto nacional quanto mundial) de produzir filmes que retratam a miséria seja como algo enobrecedor, seja mostrando pessoas que vivem em tais condições como vítimas, ou pior, como um povo com tendência à violência, invés de uma fonte de produção cultural ou simplesmente como possuindo uma existência comum; pode corroborar com o preconceito e a estereotipagem.

⁸ Caso do filme “Fahrenheit 11 de setembro” em que muitos dos espectadores permaneciam em suas cadeiras debatendo o que viram sendo necessário a ampliação do espaço entre sessões. Fonte: MOORE, Michael – “O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro”; São Paulo: Francis, 2004; página 15.

⁹ Dirigido por Davis Guggenheim.

¹⁰ “*Jud Süß*” (no original) de Veit Harlan, um dos cineastas protegidos por Goebbels, foi lançado em 1940 e ganhou o Leão de Ouro no Festival de Veneza daquele ano.

¹¹ No filme “O eterno judeu” (“*Der Ewige Jude*”, de 1940) dirigido por Fritz Hippler, um cineasta da SS, chegando-se ao cúmulo de tentar ‘justificar’ o uso do pesticida Zyklon B nos campos de concentração.

O cinema pode não ser um meio exclusivo para a consciência social, seria uma forma de arte ou entretenimento também, mas negar a influência que ele tem sobre a forma de pensar humana é um erro. Diretores, produtores, atores e etc... têm de estar cientes de seu papel perante a sociedade. Por isso, quaisquer que sejam suas escolhas, devem ter em mente a implicação das decisões tomadas.

Esse estudo não tenta trazer uma fórmula com o que é certo e o que não o é, mas avaliar como o meio cinematográfico tem sido usado tanto para alertar os espectadores, como para aliená-los. Serão utilizados não só exemplos entre documentários, mas também ficções. Pretende-se oferecer subsídios teóricos para aqueles vêem o cinema não só como uma forma de se expressar artisticamente, mas mostrar o entorno e gerar um debate sobre como nos relacionamos, como vivemos e como vemos o outro.

2- “Mosquinha na parede” ou interação com os personagens?

“...quando o cineasta tem a responsabilidade de intervir?
E se acontecer alguma coisa que prejudique ou fira os
atores sociais?”

*Bill Nichols*¹²

“Depois de tirar a foto, por que simplesmente não pegou
a menina no colo e não a levou para o centro, a poucos
metros dali?”

João Silva questionando o ganhador do Pulitzer Kevin

*Carter*¹³

Esse tema tem provocado constantes questionamentos no meio audiovisual. Afinal, o que seria a atitude correta a ser tomada em casos extremos: permanecer ‘invisível’, apenas observando ou participar da ação em prol do que crê ser o certo? E o que poderíamos considerar como uma situação-limite na qual não vale à pena deixar de atuar?

Um exemplo célebre desse tipo de dilema foi o protagonizado pelo fotojornalista Kevin Carter ganhador do prêmio Pulitzer de 1994. Ao encontrar uma menina definhando de fome que rastejava para fugir de um abutre que a espreitava, ajustou suas lentes com intuito de obter o melhor ângulo. Por mais de vinte minutos, ele esperou o pássaro abrir suas asas sem, no entanto, tentar socorrer a menina, acabando por deixá-la a própria sorte. A imagem obtida por ele foi muito elogiada pelos críticos que lhe concederam a máxima honraria que um fotógrafo poderia receber. Porém, ele passou a fazer declarações arrependidas sobre o fato de não ter ajudado a criança.

Já Joe Berliner e Bruce Sinofsky optaram pelo oposto durante as gravações de seu “Paradise Lost” (1996)¹⁴. Decidiram entregar à polícia uma faca ensanguentada recebida por eles de um participante das filmagens. Essa atitude acarretou em uma mudança no resultado do julgamento de assassinato que eles presenciavam.

¹² NICHOLS, Bill - “Introdução ao documentário”

¹³ MARINOVICH, Greg; SILVA, João; “O clube do bague-bague”, 2003, p.196-197.

¹⁴ “Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills” (EUA).

Em geral, no jornalismo, o repórter é orientado a apenas relatar o que vê e procurar atuar somente por meio de entrevistas sem agir diretamente. Poucas vezes se foge a essa diretriz. Entretanto, em agosto de 2005, quando o furacão Katrina assolou a cidade americana de Nova Orleans, o jornalista Luis Fernando Silva Pinto fez diferente.

Cobrando essa catástrofe para a Rede Globo, ele entrevistava vários desabrigados quando se deparou com uma senhora que pedia desesperadamente que alguém resgatasse seus parentes que haviam ficado ilhados na área alagada. O jornalista resolveu dar carona à americana para que chegasse ao local onde estava sua mãe, pai e irmão. Com ajuda de vizinhos, obteve um barco em que foi resgatada toda a família da entrevistada. Depois, ele ainda deu carona a todos eles (além dos cachorros) para fora da cidade. Sua atitude a impressionou já que naquele momento nem mesmo as autoridades americanas pareciam se dispor a ajudar os moradores.

Em entrevista recente¹⁵, o mesmo jornalista afirma que qualquer brasileiro teria feito o mesmo se possuísse um carro. Na realidade, essa não costuma ser a regra. Muitos jornalistas e cineastas temem em interferir e acabar por mudar a idéia que pretendiam passar. É como se quem estivesse atrás da câmera exercesse o papel de um visitante em um safári. Ele pode observar a vida daqueles em sua frente, mas não pode interferir no ‘ecossistema’.

Mas, em certas ocasiões acaba por ocorrer justamente o contrário: o entrevistado acaba por manipular – intencionalmente ou não – o diretor e a consequência é um filme cuja temática acaba por ser alterada completamente. Vejamos o caso de “Mentira\$ Proibida\$” (*Forbidden Lie\$*, no original), de 2007. Esse documentário relata história de Norma Khouri, autora de um Best-seller chamado “Amor Proibido” que conta a triste história de Dalia, uma jordaniana que havia sido morta a facadas pelo seu próprio pai por haver se apaixonado por um cristão. Segundo Khouri, tratava-se de uma não-ficção e sua intenção ao escrevê-lo era denunciar os constantes crimes em nome da honra perpetrados em países árabes.

Entretanto, após a venda de mais de 200 mil cópias, foi descoberto que ela era na verdade uma falsária que criou uma história fantasiosa para que pudesse não só lucrar com seu livro, bem como fugir da justiça.

A diretora Anna Broinowski aparentava dar a oportunidade de ouro para Khouri se defender mostrando, em seu filme, a versão da escritora ao invés da de seus ‘detratores’.

¹⁵ Reportagem veiculada no canal Globo News no dia 28 de agosto de 2009.

Mas, quanto mais a cineasta se aprofundava no caso que originou o relato, mais detalhes obscuros da vida da autora eram revelados.

Ao longo dos 106 minutos da produção, vemos uma espécie de perseguição estilo ‘gato e rato’ em que cada vez que Broinowski descobre uma mentira, Khouri altera sua versão dizendo que apenas faltava com a verdade com o intuito de proteger a identidade dela e de outros que poderiam sofrer as conseqüências. Ao final, percebemos quão longe chega sua dissimulação e os terríveis problemas causados à Jordânia e à sua própria família.

O perigo de uma aproximação excessiva por parte do diretor em relação àquele que se encontra à frente da câmera é que pode mascarar a realidade caso não leve em conta a influência que um microfone e a lente podem gerar no entrevistado. Afinal, todas as pessoas estariam treinadas a se exporem para o mundo e declarar com exatidão tudo o que realmente se passa? Não teriam o menor resquício de timidez e não alterariam seus discursos de acordo com as perguntas feitas? Ou pior, seriam todos altruístas ao ponto de não almejar nada do filme (ou reportagem) produzida?

De volta ao caso de “Mentira\$ Proibida\$”. Khouri não era ingênua de aceitar ter sua história exposta sem que tentasse usar o documentário como meio de defesa. Caso Broinowski tivesse uma fé cega nela, poderia ter gerado uma empatia por parte do público o que, dependendo do sucesso da produção cinematográfica em questão, poderia acarretar em uma onda de protesto em favor de Khouri.

As nem sempre similares intenções do entrevistador e do entrevistado podem ser notadas no filme “Frost/Nixon”, de 2008, dirigido por Ron Howard. A produção é uma versão encenada de uma entrevista real entre o ex-presidente americano Richard Nixon e o jornalista inglês David Frost. A relação dos dois a principio parece amistosa, mas a entrevista pouco a pouco passa a se parecer com um luta de boxe em que perguntas e respostas são sentidas como duros golpes deferidos pelo oponente que pretende assegurar sua própria vitória. Nixon estava com sua imagem arranhada desde o caso Watergate¹⁶ e via Frost como sua oportunidade de voltar à política. Já o jornalista, enxergava o ex-presidente como uma grande chance de se mostrar como um profissional sério, além de obter sucesso com a alta audiência prevista.

¹⁶ “O caso Watergate é o mais conhecido escândalo político da história americana(...)O que começou com o que parecia ser um mero roubo em junho de 1972 levou à queda do presidente Richard Nixon e também revelou uma trama política de espionagem, sabotagem e suborno(...)Os repórteres Bob Woodward e Carl Bernstein, do jornal americano Washington Post, desempenharam um papel-chave na revelação do escândalo, auxiliados por informações cruciais de seu misterioso informante (“Garganta Profunda”).” – matéria da BBC Brasil, publicado em O Globo, 19/12/2008.

A princípio, a batalha parece ganha por Nixon que aparenta subestimar seu oponente, no entanto, no ‘último round’ nos surpreendemos com Frost que consegue o que parecia impossível – mostrar ao público um ex-presidente abatido e arrependido. Poderia se traçar um paralelo com “Quando éramos reis”¹⁷ em que George Foreman parecia claramente ser o ganhador, mas que acabava vencido por Muhammad Ali nos minutos finais.

Em ambos os filmes, o vitorioso obtém seu resultado ao explorar o esgotamento do outro. No caso de “Frost/Nixon”, o ex-presidente passara anos tentando se defender e se esmerava tentando mostrar uma imagem de confiança e força, porém, quando o jornalista inglês apresenta provas contundentes da participação daquele no caso Watergate, ele já não consegue mais se defender e, para surpresa geral, acaba confessando que desapontou o povo americano.

Fica evidente, ao final do filme, todavia, que o grande motivo para o ‘ataque final’ seria um telefonema do ex-presidente ao jornalista. Pode-se aventar a possibilidade de que caso não houvesse essa atitude por parte do ex-político, Frost não veria o outro como um oponente a ser vencido e a matéria teria sido completamente diferente e seu resultado idem. Os bastidores influenciaram a diretriz seguida, pior, a vida pessoal do jornalista acaba interferindo na notícia o que vai contra o mito do jornalismo objetivo¹⁸.

De acordo com essa teoria, o jornalista seria um mediador neutro que conseguiria se manter independente e fiscalizar as falhas de empresas e do governo. Talvez essa seja uma forma demasiada romântica de descrever a profissão, mas é tida como um retrato fiel desta por parte dos próprios meios de comunicação bem como dos espectadores. Essa crença cega leva, por vezes, a uma confiança excessiva em veículos que nem sempre conseguem oferecer um produto desprovido de falhas.

No documentário “Muito Além do Cidadão Kane” (“*Beyond Citizen Kane*”)¹⁹, emitido pela britânica “Channel 4”, por exemplo, é mostrada uma série de erros graves por parte da “Globo” em seus noticiários. Um deles foi a edição de um debate de 1989 entre os então presidenciáveis Luis Inácio Lula da Silva e Fernando Collor de Mello que acabou por privilegiar o segundo ainda que, na versão original, o candidato do PT aparentasse ter se saído melhor. Em outro momento, enquanto mais de 300 mil²⁰

¹⁷ “*When We Were Kings*” (EUA, 1996) direção de Leon Gast

¹⁸ SCHUDSON, Michael - “*The Power of News*”, 1995

¹⁹ Dirigido por Simon Hartog, estreou em 1993 no Reino Unido.

²⁰ Os organizadores do evento estimaram em 300 mil o público presente, mas havia quem dissesse que o valor ultrapassava 1,5 milhão. Para o cientista político Octaciano Nogueira, professor de Ciências

peças participavam de um comício em favor das ‘Diretas Já’,²¹ os noticiários deste veículo de comunicação anunciavam que os presentes celebravam o aniversário da capital paulistana. Ambos, erros crassos que, todavia, não abalaram a credibilidade do canal televisivo, na época.

Mas seria a ‘não-intervenção’ sinônimo para objetividade? Para os defensores do chamado Cinema Direto²² como os membros do Drew Associates, que possuía no seu quadro de funcionários o repórter fotográfico Robert Drew e o cinegrafista Richard Leacock, a autenticidade das produções era inerente unicamente ao modelo observacional. Eles rejeitam de maneira veemente o uso de encenações e interpretações verbais por parte de um narrador. Buscavam, deste modo, uma “realidade captada ao vivo”, ou seja, visavam obter a total autenticidade das situações filmadas. Como explicou Drew: “nós não pedimos às pessoas para agir, não lhe dizemos o que fazer, não lhe fazemos perguntas”²³.

Difere bastante do caminho escolhido por Joris Ivens em “A Chuva” (“*Regen*”, no original), de 1929, por exemplo. Este diretor holandês abusava da experimentação com a câmera nessa produção e optava por uma abordagem mais lírica ainda que já mostrasse uma mudança em relação do uso da lente para documentar apenas o que se vê, ao invés de utilizar encenações, estúdios e comentários em *off* tão explorados por documentários anteriores. Segundo Nichols²⁴, trata-se documentário poético que tem por característica a abstração.

Outro pioneiro foi Jean Vigo que ao criar a câmera oculta, abriu caminho para que os cineastas, em especial para os documentaristas, conseguissem gravar o que se passava ao redor com o mínimo de interferência o possível. Antes, era inviável ser como “uma mosquinha pousada na parede”²⁵, com a grua, a equipe responsável pelo som e iluminação, além de outros aparatos, o cineasta acabava por alterar o seu entorno graças à sua simples presença. Para se ter um esboço, basta imaginar a seguinte cena:

Políticas na UnB, em entrevista para a “Folha de São Paulo”, de 23/01/2009, esse número foi inflacionado “Como havia um interesse nacional muito grande, cada um dava o número que queria”.

²¹ De acordo com a definição de Rainer Sousa da Equipe Brasil Escola, as ‘Diretas Já!’ foram reconhecidas como uma das maiores manifestações populares já ocorridas no país. Foram marcadas por enormes comícios onde figuras perseguidas pela ditadura militar, membros da classe artística, intelectuais e representantes de outros movimentos militavam pela aprovação da “Emenda Dante de Oliveira” (de 1983) que instituiria o voto direto na escolha do sucessor do presidente João Batista Figueiredo.

²² A definição de Cinema Direto se encontra nos livros “Espelho Partido” de Silvio Da-Rin e “Introdução ao documentário” de Bill Nichols.

²³ Robert Drew, em MARCONELLES, “Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock”. *Cahiers du Cinema*, nº140, 1963b, pags. 18-27.

²⁴ NICHOLS, Bill - “Introdução ao documentário”

²⁵ NICHOLS, Bill - “Introdução ao Documentário”, pag. 153.

- um homem relata uma situação traumatizante como um relacionamento abusivo por parte de seu pai.

-para filmá-lo, usa-se uma câmera analógica posicionada em cima de um tripé. Na mesma sala em que estivesse o entrevistado, se encontrariam também o diretor, o operador da câmera, uma pessoa encarregada de ajustar a luz, outra para captar o som com um enorme microfone e etc...

Provavelmente, uma situação como essa intimidaria o entrevistado que, dificilmente, conseguiria abordar um assunto que, de todo modo, seria desconfortável. Tal situação criaria, quiçá, repulsa por parte dos espectadores caso esses reconhecessem o desrespeito quanto à dignidade pessoal de que se expõe em frente à lente.

Em “*No Lies*”²⁶, de 1973, essa premissa é discutida. A princípio, acredita-se que seja mais um documentário em que uma pessoa depõe para uma câmera. Na medida em que as perguntas se tornam mais invasivas, começamos a questionar a atitude do cineasta em relação à jovem. Entretanto, nos créditos finais descobrimos que se tratava de uma encenação.

A evolução dos equipamentos envolvidos na produção cinematográfica tem facilitado a observação de situações com um mínimo de interferência. Câmeras cada vez menores, por vezes escondidas; pequenos gravadores mais eficientes e os celulares parecem revolucionar a forma de se fazer filmes e mesmo matérias jornalísticas. Todavia, trazem um ponto negativo: seria ético gravar a imagem de alguém – ou de uma instituição – sem que se solicite primeiro uma permissão? Não seria invasão de privacidade? Mas saber da gravação, não implicaria alterar seu discurso pelos motivos anteriormente expostos?

Poderíamos chegar à conclusão de que não seria possível transmitirmos uma imagem 100% verídica, pois uma maior participação implicaria em alteração da história que seria contada. No entanto, mesmo ao tentarmos ausentar-nos e buscarmos apenas observar uma situação, a gravação não seria totalmente ‘pura’, o que estivesse à frente das câmeras não estaria imune a elas.

Para solucionar-se esse paradoxo, leva-se quase um século de experimentações sem, porém, chegar-se a uma solução livre de falhas. Falhas? Mas, o modo como o cineasta

²⁶ Dirigido por Mitchell Block.

se posiciona atrás das câmeras talvez não seja o único problema, é necessário analisar o modo como o entrevistado ou o tema é refletido.

3 - Tradição da vítima:

“Contudo, não havia nada nessa ambição de ser propagandista de uma sociedade melhor e mais justa... que levasse inevitavelmente à exposição constante e repetitiva, e em última instância sem significado, do mesmo conjunto de problemas sociais nas televisões do ocidente noite após noite...”.

*Brian Winston*²⁷

Agora que já ponderamos sobre as diferentes posições que poderiam ser usadas pelo diretor atrás da câmera, deveríamos analisar em como a ‘vítima’ seria retratada. O cineasta que visa reproduzir a realidade, em diversas ocasiões, acaba por cair na armadilha de se imaginar como um salvador da pátria. Ou seja, quer por crença, ou por pressão de produtores (privados ou públicos), ele opta por apresentar personagens passivos que jamais conseguiriam obter nada do que almejam a não ser que ‘outros’ resolvam interceder.

Os filmes de John Grierson, por exemplo, pretendiam mostrar aos espectadores o modo como viviam os ingleses nos anos 30, mas suas produções eram patrocinadas por um órgão público britânico²⁸. Deste modo, elas soavam como uma narrativa com final feliz: demonstravam o problema e justificavam a ação do governo. Os entrevistados apenas serviam para corroborar a teoria daqueles que o filmam, reiterando quase que palavra por palavra o que fora dito pelo narrador.

Em “Housing Problems”, de 1935, produzido por ele, cerca de 80% do tempo era destinado a que os moradores de favelas inglesas descrevessem as condições em que residiam. Fala-se ao longo de quase todo o filme dos motivos históricos para eles viverem assim (o rápido êxodo do campo para cidade) e quais as penúrias enfrentadas (ratos, espaços apertados e etc...). No entanto, nos segundos finais é revelado com grande pompa que o governo pretende construir prédios melhores, com um pequeno detalhe – que é proferido na velocidade da luz - não se sabe com exatidão aonde serão colocadas as pessoas durante o período de transição. “Housing Problems” possui o mérito de ter sido um dos primeiros documentários a ‘dar voz’ ao proletariado,

²⁷ WINSTON, Brian; *The tradition of the victim in griersonian documentary*, in ROSENTHAL, Alan, org. “New challenges for documentary” p.270

²⁸ Os direitos patrimoniais e a supervisão geral dos filmes produzidos por Grierson ficavam a cargo do Empire Marketing Board (DA-RIN, Silvio; “Espelho Partido”).

entretanto, ao contrário das produções russas como “Encouraçado Potemkin” ou “A Greve”, não o apresentava como um grupo que serviria de engrenagem da mudança, mas como meras engrenagens.

Os filmes de Michael Moore seguem uma linha similar, com uma pequena diferença: o governo faz as vezes de vilão. Porém, o cineasta continua em sua incessante busca pela salvação do frágil e patético anônimo que, neste caso, fica ainda mais evidente. Ao aparecer no vídeo, explicita vigorosamente seu papel atuante e aqueles que deveriam ser os protagonistas, acabam por adquirir um papel secundário. Um exemplo disso ocorre em “\$O\$ Saúde” (“*Sicko*”, no original). Ele primeiramente mostra as terríveis condições em que vivem algumas pessoas que foram voluntárias durante os ataques de 11 de setembro de 2001. Durante as entrevistas é demonstrado o pouco caso do governo em relação àqueles que, como o filme leva a crer, deveriam ser tratados como heróis. Então, Moore encarna a ‘fada madrinha’ e decide levá-los até Cuba para que recebam os remédios e atendimento apropriado.

Pode-se perceber que o cineasta não pretende insuflar um possível protesto contra o sistema de saúde ou o Estado, mas, apenas, retratar a si mesmo como benfeitor. Deste modo, tanto quem é mostrado quanto quem vê, termina a sessão se sentindo ainda mais fraco do que antes, pois sabe que nem sempre haverá um gordinho bonachão ao seu lado.

Mas é no meio jornalístico que a idéia de apresentar vítimas virou uma tendência. Não é difícil de achar, em qualquer canal de TV, jornal, revista ou página de internet um exemplar. O caso mais notório – quiçá bizarro – é o de João Buracão. Trata-se de um boneco/repórter do “Extra” (jornal publicado no Estado do Rio de Janeiro) que é colocado, munido de uma vara de pescar, perto de buracos que impedem a população de circular tranqüilamente.

Nos textos de seu blog²⁹, ele usa o método Griersoniano³⁰: mostra o problema, o entrevistado repete exatamente o que foi dito anteriormente e é dado o veredicto de que o governo deve agir nesses casos. É irônico pensar que um boneco um tanto tosco possa fazer prefeitos se mexerem, mas é o que ocorre. Aparecida Panisset (PT) que o diga. A prefeita de São Gonçalo (RJ) sofreu tanta pressão de João que elevou em 100% o número de buracos consertados.

²⁹ Disponível em: <http://extra.globo.com/blogs/jooburacao/>; 15/09/2009

³⁰ Termo em analogia à estrutura usada por John Grierson em grande parte de seus filmes.

Pode-se dizer que a popularidade deste modelo chegou ao esgotamento, o que fica evidente com parca credibilidade obtida através deste, e com a proliferação de versões satíricas. Uma delas é o vídeo “Charlinho” do programa humorístico “Hermes & Renato”. A hilaridade é apreendida a partir do reconhecimento do formato utilizado a exaustão. Essa é uma reportagem *fake* em que nos é contado o dia de um menino que vive em um local pouco povoado e que possui uma renda muito baixa, mas que não se deixa abater pelas dificuldades encontradas pelo caminho tais como um chão repleto de pedras pontiagudas (que é percorrido por ele sem calçado algum) e um rio cheio de piranhas. Durante os cerca de 5 minutos, acompanhamos a saga do garoto que “só queria estudar”.

Também faz vir à memória, ao ver esta seqüência, as várias reportagens do “Globo Repórter” e do filme “Nanook, o esquimó” (*Nanook of the North*, 1922, dirigido por Robert Flaherty) graças à trilha sonora, caso do primeiro, e ao modo como o personagem principal é tratado à frente e longe das câmeras, no caso do segundo.

As músicas que contrabalançam o excesso de melodrama inicial (e final) com um ritmo alegre nos momentos tidos como ‘esperançosos’ pode ser considerado um item clássico do semanário da *Globo*. Essa característica foi retomada no humorístico da MTV. Mas as semelhanças vão além.

Tomemos como exemplo a reportagem sobre os brasileiros que voltam do Japão e buscam novas chances de obter um emprego³¹. Os entrevistados validam a ideia de que há trabalho para todos, basta se esforçar, ignorando, entretanto, que nem todos tem oportunidades semelhantes para realizar um investimento inicial e, então, conseguirem o que tanto desejam. Como Hugo, que teve que gastar uma grande quantia comprando o equipamento usado para trabalhar como jardineiro.

Já no filme de Flaherty, vemos um homem, que tal como Charlinho, mora em uma terra distante do espectador e que tem uma vida de privações. Sua imagem seria uma variante do *bom selvagem*³² transformada em realidade. Ele é um ser ‘exótico’ aos nossos olhos e que luta para sobreviver apesar dos obstáculos para obter alimento ou conseguir suportar o intenso frio do norte canadense. Apesar de tudo, sempre aparece sorrindo como se nos dissesse “sou canadense e não desisto nunca”.³³

Mas é necessário chamar a atenção para o texto inicial de Nanook:

³¹ Globo Repórter veiculado dia 1º de maio de 2009.

³² ROUSSEAU, Jean-Jaques - “O Contrato Social”, (1757/ 1762).

³³ Analogia ao lema governista brasileiro “sou brasileiro e não desisto nunca”.

Finalmente, em 1920, eu achava que tinha cenas o suficiente para fazer o filme e me preparei para ir para casa. O pobre velho Nanook ficou rodeando a minha cabine, falando sobre os filmes que poderíamos fazer se eu ficasse mais um ano. Ele nunca entendeu o porquê de eu ter passado por toda a confusão e se importou de torná-lo um “big aggie”³⁴.

Menos de dois anos depois, eu recebi a notícia de que Nanook havia se aventurado pelo interior em busca de um veado e morreu de fome³⁵.

Pode-se perceber nele o pouco caso do diretor para com o ‘astro’ que lhe trouxera o sucesso. Apesar de apenas lermos sem, no entanto, sabermos com exatidão que tom ele pretendia ao proferir essas palavras, Flaherty aparenta zombar de Nanook especialmente quando o chama de “*poor old*”. É principalmente nesse ponto que o filme da década de 20 mais se assemelha à sátira Charlinho. Enquanto o repórter do fictício Jornal Jornal fazia, explicitamente, de seu entrevistado um motivo de chacota, o americano opta por não o fazê-lo na frente das câmeras, mas nos bastidores.

O erro comum em todos esses exemplos advém do fato de o diretor avaliar o interlocutor como alguém muito diferente dele. Eduardo Coutinho já havia contestado essa forma de apresentar o entrevistado no momento em que se perguntou “como falar de olhar (...) quando o povo é visto na TV como uma espécie rara de orquídea que convém olhar com distante consideração, ou então, de muito perto, como um ingênuo repositório de folclore e ‘sabedoria’?”³⁶. Mas, seria o entrevistado tão diferente, ou pior, tão inferior assim?

Brian Winston criou a alcunha “tradição da vítima” para designar esse tipo de comportamento por parte de alguns documentaristas. Ele ainda afirmava que “o operário seria revelado como objeto central do documentário, anônimo e patético, e o diretor dos documentários de vítimas seria tão artista quanto qualquer outro cineasta”³⁷.

Mas nem todos optam por esse caminho. Alguns filmes de Eduardo Coutinho apresentam os entrevistados despidos desse verniz, preferindo dar voz ativa a eles e

³⁴ Personagem da série fantástica “*Discworld*”.

³⁵ “At last, in 1920, I thought I had shot enough scenes to make the film, and prepared to go home. Poor old Nanook hung around my cabin, talking over films we still could make if I would only stay on for another year. He never understood why I should have gone to all the fuss and bother of making the “big aggie” of him. Less than two years later I received word that Nanook had ventured into the interior hoping for deer and had starved for death.”

³⁶ COUTINHO, Eduardo – “Encontros”, página 19

³⁷ WINSTON, Brian; *The tradition of the victim in griersonian documentary*, in ROSENTHAL, Alan, org. “New challenges for documentary” p.274

acaba por mostrá-los como pessoas comuns ‘como eu e você’. Em “Edifício Master”, por exemplo, moradores de um enorme prédio em Copacabana (Rio de Janeiro) contam suas histórias. O espectador certamente se identificará com ao menos um dos personagens em algum comentário, seja com a espanhola com idéias um tanto conservadoras, seja com a jovem que possui fobia de multidões (que infelizmente mora em um dos bairros mais povoados de uma das cidades mais populosas do mundo). Mas não se pode descrevê-lo como um apanhado de estereótipos, os homens e mulheres apresentados têm mais de uma camada de personalidade e nenhum deles se deixa mostrar como vítima, ainda que por vezes contem histórias dramáticas³⁸.

Em “A Corporação” (“*The Corporation*”, no original em inglês), também é apresentada uma diversidade de vozes com o intuito de mostrar uma grande variedade de opiniões. De Milton Friedman – fundador da “Escola de Chicago”, defensora do monetarismo e da teoria do livre mercado³⁹ - à ativista ambiental Vandana Shiva⁴⁰, todos tiveram o mesmo espaço para dar o seu parecer sobre qual o papel da corporação.

Entretanto, por possuir uma conclusão, é notável a opinião, ainda que implícita, dos diretores. A própria edição favorece isso. Ao posicionar a entrevista da Vice Presidente da Initiative Media, Lucy Hughes - na qual é explicado como são realizadas pesquisas de mercado com crianças e a utilização póstuma do que foi descoberto⁴¹-, antes da Professora de psiquiatria do Baker Children's Centre, Dra. Susan Linn, a segunda acaba por acusar a primeira sem permitir àquela se defender. Caso fosse editado ao contrário, e a VP soubesse o que a Dra. Linn diria a respeito de sua pesquisa, talvez acabássemos por defender sua estratégia de marketing.

Já no filme de Coutinho, não há uma conclusão e grande parte das histórias não visam defender um ponto de vista específico. Ainda que o modo de pensar e as experiências de vida de cada um dos entrevistados sejam bastante discrepantes, não

³⁸ Para Henri Bérgson (em “*Les deux sources de la morale et de la religion*”), tanto a religião como a arte são produzidas através da fabulação. São usadas para explicar um sentimento, mas não são o retrato fiel deste. Podemos aplicar a mesma teoria para o documentário: quando o entrevistado tenta relatar sua vida, acaba por ‘fabulá-la’. Essa teoria adquiriu o nome de “Conceito de fabulação” e já foi aplicado por Gilles Deleuze.

³⁹ Definição encontrada na página 32 de “Como a picaretagem conquistou o mundo, equívocos da modernidade” – WHEEN, Francis.

⁴⁰ Fundadora da Research Foundation for Science, Technology and Ecology, uma organização pública de pesquisa.

⁴¹ A Initiative Media é uma das pioneiras na utilização no Nag Factor para pesquisa de mercado. Trata-se da avaliação de quanto uma criança precisa importar seus pais para obter um determinado produto. Essa empresa fornece seus resultados para grandes corporações que procurarão alterar sua propaganda para torná-las mais eficientes.

adquirem um caráter conflitante. Trata-se de um apanhado de opiniões que, em comum, possuem apenas o cenário: o Edifício Master em Copacabana.

Apesar das diferenças entre as duas produções, ambas fogem à já mencionada tendência de retratar seus personagens como vítimas. Essa ‘moda’ não é apenas marcante nas obras documentais, mas, também, em ficções como “Quem quer ser um milionário”, de 2008, de Danny Boyle, e “Central do Brasil”, de 1998, de Walter Salles Jr., nas quais, provavelmente para criar empatia com o protagonista ou um dos coadjuvantes, o roteiro inclui toda espécie de suplício até o momento de redenção.

No caso do filme de Boyle, esse sofrimento é, possivelmente, levado ao extremo. O protagonista vê sua mãe ser atacada e morrer, ele mergulha em uma latrina, perde a amada que vira prostituta, é torturado... desde os livros de Marquês de Sade que um personagem não padecia tanto.

A produção brasileira também não se esquivava de fornecer motivos para lágrimas em seus melodramáticos 112 minutos de duração. Tal como o filme de Boyle, há um menino endurecido pela vida que passa por várias provações (quicá um pouco menos cruéis que as da produção mais recente), até encontrar a felicidade que, nesse caso, é encarnada por seus familiares do Nordeste brasileiro.

Em ambos, há a aparente valorização da inocência que fica evidente ao focar personagens em sua infância. São personagens que apesar de todo o sofrimento não perdem a esperança e acabam, ao final, sendo recompensados com um final feliz. Infelizmente, nem sempre é o que ocorre no mundo ‘real’. Ao sair do cinema há uma sensação de alívio, de que é possível ser feliz ainda que vivendo em más condições. A vida em lugares paupérrimos não causaria choque, esse sentimento seria trocado por uma indiferença pelo costume de se ver tanto nas telas como fora dela uma realidade cruel que aparentemente pouco ou nada muda. Estariam realmente gerando um sentimento ainda mais conformista ou, pelo contrário, causariam uma reação mais vigorosa de não-aceitação?

Essa banalização da miséria já vinha sendo muito criticada. Um dos principais expoentes de uma visão contrária ao usufruto da carga dramática desta forma foi Glauber Rocha⁴² que em “Estética da fome”⁴³ analisava a “linguagem de lágrimas e mudo sofrimento” do humanismo, um discurso, político e uma estética incapaz de

⁴² Um dos mais célebres diretores brasileiros. Foi também um dos primeiros integrantes do movimento “Cinema Novo”. Entre suas obras mais importantes está “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (1969).

⁴³ Texto de 1965.

expressar a brutalidade da pobreza. Transformando a fome em “folclore” e choro conformado⁴⁴. O próprio Glauber Rocha, juntamente com outros diretores, procurava uma alternativa a esse modo de apresentação da realidade. Optava por meios que pudessem fazer com que o público de fato sentisse o que é a vida no sertão ou o que é a vida na favela que não incluísse a simples apresentação do local como um mero cenário estilizado. O uso da fotografia estourada, por exemplo, faz com que se tenha uma sensação mais aproximada do que é o calor escaldante do sertão nordestino. A exibição, no próprio filme, dos técnicos envolvidos na produção também é uma maneira de fugir ao clichê e conseguir trazer para perto o distante espectador.

Com o excesso de produções mostrando personagens (reais ou fictícios) que vivem ambientes miseráveis, torna-se difícil se diferenciar dos demais, sendo necessário, por tanto, a busca por outros métodos para ‘chocar’ a audiência ou pelo menos se destacar do grupo. Há quem prefira seguir o caminho do exagero, mostrar cenas ainda mais perturbadoras que as realizadas anteriormente com o intuito de gerar discussão. Vejamos o exemplo de “Tropa de Elite”⁴⁵. As cenas violentas como as que envolviam tortura ou assassinato sumário causaram um choque maior do que a história como um todo. Caso fossem eliminadas na edição – ou mesmo do roteiro – talvez fizesse com que este não gerasse a enorme repercussão obtida.

Já Jorge Furtado encontrou um outro caminho para fugir ao clichê: a paródia. Em “Ilha das Flores”, de 1989, ele destila fatos científicos que ou são pouco importantes fora de um contexto – como, por exemplo, o fato de que o ser humano se difere dos animais por ter um encéfalo altamente desenvolvido – ou são de conhecimento comum. Todavia, ao final ele utiliza essa série de fatos para chegar a uma conclusão estarrecedora: que alguns humanos se alimentam de forma pior do que porcos. A linguagem é tão exageradamente didática que leva ao humor ao invés do pranto, mas mesmo assim, a conclusão torna-se ainda mais dramática e chocante por conta disso. Será que se Furtado houvesse escolhido revelar desde o início o que pretendia e abusasse de um tom dramático, ele teria conseguido realizar uma produção tão memorável?

Fugir da tendência proposta pela ‘tradição da vítima’ requer evitar uma padronização em curso. Com o intuito de agradar críticos e uma audiência sedenta por

⁴⁴ BENTES, Ivana “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”; pag. 243.

⁴⁵ Produção de 2007 dirigida por José Padilha.

uma arte de fácil compreensão, segue-se o mesmo molde com um disfarce ‘social’. Os já mencionados “Central do Brasil” e “Cidade de Deus”, entre outros, teriam obtido reconhecimento nacional e internacional graças ao seu verniz dramático, mas acabariam por contribuir para uma estereotipia quando preparam seu produto para as massas. Sua narrativa e em especial seu fim não visam trazer nada de novo e sim oferecer mais do mesmo. Tal como no livro “O Cortiço”, de Aluísio de Azevedo, tipificariam a pobreza, ou seja, tornariam natural o que seria considerado por outros como estereótipo.

Mas, seria certo acusar Walter Salles Jr. e Meirelles de deliberadamente promover a exploração da temática da miséria como meio de obter lucro ou fama? E mesmo que o fizessem, seus filmes deveriam ser considerados ruins devido a isso?

Precisamos, primordialmente, compreender a diferença entre o que trazemos para o filme e o que o filme traz para nós para, então, entendermos produções como “Quem quer ser um milionário” e “Cidade de Deus”. O espectador poderia, também, ver um filme pelo que ele é, e não simplesmente pelo que sente a respeito e, deste modo, conseguir uma experiência maravilhosa.

“(..)“O nascimento de uma nação”⁴⁶ não é um filme mau pelo fato de defender um erro. Assim como “O triunfo da vontade”⁴⁷, de Leni Riefenstahl, é um grande filme apesar de defender um erro. Entender como isso acontece significa aprender muito sobre cinema, inclusive um pouco sobre o erro.”⁴⁸

Os diretores que se apropriam da miséria talvez não sejam conscientes de seu papel ou, ao contrário, justamente percebem um espaço para produções que abordam esse viés e se sentem eximidos da culpa de estarem contribuindo com uma visão estereotipada ou até mesmo falsa da realidade em locais pobres.

Griffith passou anos de sua vida tentando justificar a maneira como abordou a Ku Klux Klan⁴⁹ em sua mais famosa obra. Assim como Riefenstahl, que buscava explicar sua aproximação do regime nazista como a única maneira de conseguir exercer sua arte. Entretanto, ambos tiveram que pagar um preço amargo por suas decisões. O primeiro,

⁴⁶ “*The Birth of a Nation*” (no título original); dirigido por D.W. Griffith em 1915.

⁴⁷ “*Triumph des Willens - Das Dokument vom Reichsparteitag 1934*”; produção de 1935.

⁴⁸ em EBERT, Roger “Grandes Filmes”.

⁴⁹ Organização secreta fundada em 1866 no Tennessee (EUA), após o final da Guerra Civil americana. Seu objetivo era impedir a integração social dos negros recém-libertados. Seus integrantes costumavam usar vestes brancas que cobriam o corpo todo e perseguiam – muitas vezes agredindo e até matando- os ex-escravos. Atualmente, é considerada ilegal e acredita-se que reúna apenas alguns milhares de membros.

apesar de seu tão valorizando talento tãcnico, foi acusado diversas vezes de fomentar o racismo e viu seu filme ser eternamente associado ao grupo racista gerando repulsa tanto de espectadores como de parte da classe artãstica. Jã a segunda, foi considerada *persona non grata* pelos Aliados em 1945 e ficou sete anos sem poder trabalhar.

O uso de uma visão particular – compartilhada, ou não pelo diretor - é muitas vezes criticado por contribuir com a estereotipagem e/ou com o aumento do preconceito. Se essa maneira de apresentar o mundo se tornar uma tendãncia, a situaão piorarã ainda mais.

4 - Fetichismo da Miséria:

“(...) o segredo real do sucesso (...) é mero reflexo do que é pago no mercado pelo produto. O consumidor está realmente idolatrando o dinheiro que pagou pelo ingresso para o concerto de Toscanini”

*Theodor W. Adorno*⁵⁰

“É o que se pode chamar o fetichismo que se aferra aos produtos do trabalho logo que se apresentam como mercadorias, sendo, portanto, inseparável deste modo-de-produção”.⁵¹

Karl Marx

Transformar o entrevistado em uma mera vítima ao invés de torná-lo um ser multifacetado capaz tanto de atacar como implorar por socorro tem sido uma estratégia recorrente nas mais variadas produções, de documentários a matérias jornalísticas, de curtas antigos aos mais recentes longas. Todavia, a popularização de produtos audiovisuais que abordam a temática da miséria é bem mais recente.

Esse fenômeno adquiriu características particulares no Brasil especialmente a partir dos anos 90, logo após a *Retomada*⁵². Desde “Central do Brasil”⁵³, muitos filmes têm se utilizado de uma temática social sem, porém, se aprofundarem nos questionamentos sociais o que é exatamente o inverso do que era proposto pelo “Cinema Novo”⁵⁴. Apenas utilizam a favela ou o sertão nordestino como pano de fundo para a narrativa dando, deste modo, a falsa impressão de que ao deslocar o foco da classe média e alta para os menos favorecidos, estariam, na realidade, deixando que esses últimos tivessem sua voz escutada.

⁵⁰ ADORNO, Theodor W. – “*Culture Industry Reconsidered: Selected Essays on Mass Culture*” (1991; pag. 34)

⁵¹ MARX, Karl – “O Capital – volume 1”

⁵² “Cinema da “Retomada” é o nome dado ao cinema brasileiro atual a partir da recuperação da produção cinematográfica no Brasil de 1993-1994, em processo que gerou filmes de grande impacto, como “Central do Brasil” e “Cidade de Deus”.”, explicação extraída de Cinema Brasileiro Hoje – Coleção Folha Explica. Em “O Cinema da Retomada” de Lucia Nagib, noventa cineastas prestam depoimentos sobre a produção cinematográfica brasileira de 1994-1998.

⁵³ (Brasil, 1998); direção de Walter Salles

⁵⁴ “No mesmo período, surgiu no Brasil um movimento encabeçado por intelectuais e universitários empolgados com o neorealismo e a nouvelle vague, intitulado de Cinema Novo, o qual, segundo Xavier (2001), corresponde a versão brasileira da política dos autores. Todos queriam fazer cinema, sem ficar restrito às ordens dos estúdios e partilhando de um mesmo ideal: “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”” (Em “O diretor enquanto artista”. publicado pela UFBA, em 27/05/2009, escrito por Tânia Siqueira Montoro e Michael Peixoto).

Mas, diferente do que ocorria em filmes como os de Glauber Rocha, as produções em si não tentam modificar a realidade. Entretanto, estimulam o debate ao terem êxito de bilheteria. Exemplo disso é o filme de Meirelles que teve grande repercussão internacional estimulando a intensa discussão a respeito do que foi abordado pelo próprio. O que vai de encontro à idéia de documentário que deveria possuir significado em si mesmo, ao invés de gerar significado a partir de sua existência. É dizer que o conteúdo - e tão somente esse - poderia servir para a avaliação e não o uso que se faz desse fora das salas de projeção (ou da sala de estar).

Valoriza-se o fato de ver um filme sobre miséria. Seria como se o espectador se tornasse uma pessoa melhor através da *simples* experiência audiovisual fazendo com que seja desnecessária a experiência verdadeira de transformação da realidade. Pode-se afirmar que ao invés de fazer com que quem veja se sinta impelido a tomar uma atitude transformadora, teria um efeito catártico.

“São filmes que procuram causar impacto cuidando, ao mesmo tempo, de apaziguar o espectador.” – revela o cineasta e ensaísta Eduardo Scorel usando como exemplo os filmes “Salve Geral⁵⁵” e “Carandiru⁵⁶”. “Depois do massacre dos presos, a implosão dos pavilhões, na seqüência final de “Carandiru”, permitia ao público sair da projeção com o sentimento de que o inferno carcerário tinha sido extinto⁵⁷.”

Se alguns espectadores se sentem mais aliviados quando assistem a um filme de terror já que expressam seu pavor durante a sessão para depois, quando as luzes são acesas, perceberem que se tratava apenas de ficção; o mesmo se passa com certos filmes que retratam realidades miseráveis. Ao saírem do cinema ou mudarem de canal, poucos irão viver o mesmo que assistiram⁵⁸. Portanto, alimentam a idéia de que já fizeram a sua parte ao se forçarem a ‘ver a realidade’.

Os diretores de filmes que abordam esse tipo de tema sofrem com o dilema de se posicionarem como combatentes dos males da sociedade enquanto lucram com o que transmitem, enviando, assim, mensagens discrepantes. Inclusive, são acusados de contribuir com a super divulgação da violência e da miséria de uma forma estilizada - por melhores que pudessem ser suas intenções.

⁵⁵ Dirigido por Sérgio Rezende e lançado no Brasil em 2/10/2009.

⁵⁶ Dirigido por Hector Babenco e lançado em 2003.

⁵⁷ Trecho da matéria “Violência e Tranqüilidade” (Revista Piauí n°37, outubro de 2009).

⁵⁸ Na cidade do Rio de Janeiro (RJ) e imediações, por exemplo, não há nenhum cinema dentro de favelas. A maioria está localizada em regiões mais desenvolvidas como a Zona Sul (17 no total). Na Zona Norte, área com uma população maior, porém com menor poder aquisitivo, existem apenas 14 cinemas, todos dentro de shoppings. Entretanto, nota-se uma expansão nesta última região, ainda que tímida. Dados obtidos em pesquisa realizada no catálogo “Rio Listas”.

Toda mercadoria, inclusive os bens culturais⁵⁹, costuma ser gerada de forma racional e tende à padronização. Esse modelo é parte integrante da sociedade que ganhou força com a emergência da cultura de massa⁶⁰. Ao visar agregar diferentes níveis culturais, cria um produto ‘amorfo’ mais similar a um item industrial do que a um bem artístico. E tal como ocorre com um carro ou uma máquina de lavar, quem detém os meios de produção pretende vender o máximo e para isso realiza pesquisas de marketing para saber o que agrada o futuro comprador e, então, molda seu produto de acordo com este. O consumidor passa a moldar o produto limitando a liberdade artística. A arte se mescla cada vez mais com a reação do público que sempre existiu. Todavia, não há um produto cultural totalmente voltado para o interesse de outrem.

Existe, ainda, outra opção: a mera repetição de fórmulas (através da divisão genérica⁶¹, continuações ou recorrência de um tema). Isso cria um padrão fixo de expectativas antes da apresentação do espetáculo propriamente dito. A divisão por gêneros se entranhou tanto em nossas vidas que causa estranhamento um filme que não possa fazer parte de uma divisão específica. É necessário algum tipo de definição, nem que seja “filme surrealista” ou “de arte”. As continuações, *remakes* e ‘modismos’ são um passo além. O espectador não só está ciente do formato da produção, bem como está familiarizado com os personagens e a trama específica. Há um ciclo que começa com o surgimento de uma tendência nova; depois ocorre sua popularização até o esgotamento dessa fórmula. Os filmes de faroeste e os musicais são excelentes representantes do emprego dessa receita.

É perigoso sob o prisma financeiro arriscar dinheiro em uma produção que não se sabe se dará lucro. Seria mais sensato apostar em algo que já foi testado e aprovado. E, no Brasil, investir em filmes que abordam a miséria tem sido o novo *El Dorado* já que não só garante sucesso de público como ainda traz o ‘selo de qualidade’ da crítica.

Dessa maneira, a idéia de ‘miséria’ passa a adquirir um novo significado muito diferente da definição proposta pelo Aurélio: “Estado de penúria, de extrema pobreza. / Fraqueza, imperfeição: a miséria humana. / Fig. Insignificância, coisa de pouca importância: ser tentado por uma miséria. (Sin.: necessidade, indigência, carência.). Ao

⁵⁹ “O que Adorno fez de fato foi estender para a esfera das mercadorias e bens culturais a análise de Marx sobre o fetiche da mercadoria e o valor de troca.” STRINATI, Dominic; “Cultura Popular, Uma Introdução”, cap.2 – A Escola de Frankfurt e a indústria cultural.

⁶⁰ Para saber mais sobre as diferentes visões a respeito da ‘cultura de massa’, ver ECO, Umberto; “Apocalípticos e Integrados”.

⁶¹ Para saber mais sobre gêneros audiovisuais ver: ALTMAN, R., Los Géneros Cinematográficos, Paidós, Barcelona 2000.

apresentar em excesso, no cinema, histórias de vida (reais ou fictícias) de pessoas que habitam regiões pobres e/ou perigosas, cria-se a falsa impressão de que a miséria não é só um estado econômico que poderia vir a ser sanado, mas uma situação habitual para muitos que, aparentemente, não poderiam fugir de seu destino. Tal como ocorre com o sistema de castas, quem nascesse em determinado grupo jamais poderia mudar e em filmes como “Cidade de Deus” ainda que um dos personagens com muito custo conseguisse escapar da miséria, só o faz fora da favela. Não seriam as condições precárias de vida na favela que deveriam ser alteradas, mas as pessoas que devem sair dela para conseguirem fugir dos problemas que adviriam dali.

Outro erro é apresentar as favelas como um lugar de violência e pobreza, e tão somente isso. Parecem esquecer que é um lugar de produção de cultura, seja com o samba, com o funk, com a preparação para o desfile durante o carnaval – que já revelou muitos talentosos letristas, músicos, carnavalescos além de empregar um grande número de escultores – entre outros. Em “Orfeu”⁶², esse legado cultural e histórico é bem apresentado na trama, desde o trabalho do protagonista como principal estrela de uma escola de samba, seja pela origem de sua amada, que tal como a maioria dos moradores iniciais de favelas cariocas, é imigrante. Há uma impressionante variedade entre os personagens que retratam bem os diferentes ‘personagens’ moradores de favelas. Mas “Orfeu” é uma exceção, a estereotipagem é a regra. E essa visão, se extrapolar o limite da sala de cinema (o que muitas vezes ocorre) pode levar a uma visão distorcida da realidade que contribuiria com o racismo (não só em relação as diferenças de pele, mas as sociais).

Os personagens são seres exóticos sobre os quais é lançado um olhar preconceituoso como se vivessem em um mundo totalmente diferente dos demais em que a violência predomina e a pobreza é um fato imutável. E essa visão ultrapassa a tela grande. Alguns modelos de *Favela Tour* talvez sejam o exemplo mais marcante. Nesses, o turista se adentra em um perigoso, quiçá fantástico, mundo novo⁶³. Usando veículo similar ao dos safáris tira foto de tudo ao seu redor atrapalhando muitas vezes o trabalho – ou descanso – dos locais ao atravessarem propriedade particular como se fosse apenas um território não demarcado.

⁶² (Brasil, 1999); direção de Cacá Diegues.

⁶³ A escolha de palavras não foi acidental, mas uma referência ao clássico livro de Aldous Huxley “Admirável mundo novo”. Na ficção científica, há uma divisão entre o mundo civilizado e o selvagem (Malpais), sendo que esses últimos vivem em reservas históricas

Houve uma melhora nessa modalidade turística nos últimos meses, talvez devido às reclamações e aos protestos⁶⁴. Alguns programas incluem uma visita a escolas comunitárias e ateliês de artistas locais. Mas, ainda assim, há uma intromissão pouco ética na vida dos moradores que nem sempre gostam de ter suas fotos tiradas ou de ouvir comentários, nem sempre agradáveis, sobre seu estilo de vida. A miséria é explorada como um diferente, e lucrativo, tipo de turismo que não está restrito ao Brasil, existem propostas similares na Índia, na África do Sul e até em lixões mexicanos. Ao final, quem sairia com sensação de alívio por não ter que viver daquela maneira todos os dias ou por se sentir como uma pessoa que fez o esforço de ir até o local e passar por uma aventura tal como aqueles que decidem por viagens radicais como cruzar florestas ou escalar montanhas.

Essa nova forma de realizar turismo abre um precedente perigoso ao explorar a miséria alheia. Ao invés de chocar o visitante e provocar uma mudança de postura em relação ao que vê, ele é convidado a admirar e pensar que é apenas mais uma entre várias formas de viver. A miséria é consumida por meio desses passeios - ou de filmes que também exploraram as favelas - e inclui valores extras como a contrição, comiseração, e até mesmo a alegria⁶⁵. O visitante/espectador pode ainda ‘ganhar’ *status* por ter se proposto a passar por tal experiência ‘dramática’.

O conceito de fetichismo pode ser aplicado à miséria como um processo pelo qual a pobreza e o estado miserável, parecem existir por si, como se ganhassem vida própria, escondendo a relação social que lhe deu origem. Tal como um perfume que passa a ser sinônimo de feminilidade ou um absorvente que vira símbolo de confiança⁶⁶; alguns filmes que abordam a miséria adquirem uma aura bondosa ou terminam por apresentar a favela como um local de violência.

Desse modo, a miséria se transforma em commodities a ser comercializada. Por deixar de estado de penúria e vira uma mercadoria altamente valiosa que tal como vários outros produtos tem seu valor de troca (preço no mercado) se torna mais relevante do que o valor de uso (sua praticidade⁶⁷).

⁶⁴ Existem relatos de moradores que imitavam macacos todas as vezes em que chegava um carro com turistas. A intenção era protestar contra o caráter ‘voyerista’ mesclado com safári da empreitada.

⁶⁵ Dentre as várias generalizações em relação à população moradora de favelas, está a caracterização dessa como feliz.

⁶⁶ A marca “Intimus” chega ao cúmulo de dizer, em uma de suas campanhas, que é divertido usar seu absorvente interno.

⁶⁷ Se é que se pode dizer que a miséria possui um valor prático.

Mas é necessário, primeiro, entender o que é fetichismo. Karl Marx, ao elaborar sua teoria em que contrapõe o valor de uso com o valor de troca, usa o exemplo de uma mesa de madeira:

(...) a forma da madeira é alterada, ao fazer-se dela uma mesa. Contudo, a mesa continua a ser madeira, uma coisa vulgar, material. Mas a partir do momento em que surge como mercadoria, as coisas mudam completamente de figura: transforma-se numa coisa a um tempo palpável e impalpável. Não se limita a ter os pés no chão; face a todas as outras mercadorias, apresenta-se, por assim dizer, de cabeça para baixo, e da sua cabeça de madeira saem caprichos mais fantásticos do que se ela começasse a dançar⁶⁸.

É dizer que o produto ao ser criado possui dois valores acoplados, o uso prático (nesse caso como local onde serão colocados pratos, copos, talheres, livros e etc...) e o valor de troca (caráter clássico, infantil, moderno...). O preço final deixa de ser apenas o referente ao custo real do material e dos salários pagos aos empregados que realizaram tal trabalho e se soma a um valor extra agregado à mercadoria no momento da compra. Uma bolsa Birkin ou um tênis da Nike podem ter custado ao produtor bem menos que ao consumidor, mas essa diferença de preço se justificaria pelo ‘poder’ que o comprador adquiriria com tal produto, seja se sentido mais glamuroso ou poderoso.

Nesse momento a publicidade tem um papel vital ao garantir que o supérfluo se torne vital. Deixar de ter um determinado tipo de telefone celular pode lhe fazer sentir pouco moderno e fará com que os outros lhe olhem de maneira estranha. O telefone, nesse caso, deixa de significar apenas um meio para se comunicar com os outros e passa a ser um retrato de como a pessoa é: um celular 3G simboliza uma pessoa moderna, a par das mudanças tecnológicas, ousada; enquanto que manter um telefone estilo anos 80 (vulgo tijolão), seria interpretado como algum tipo de piada.

Com os filmes sobre miséria se passaria o mesmo. Ver um filme que retrate a penúria alheia não provocaria admiração pela técnica empregada pelo diretor ou revolta por ver a situação em que algumas pessoas vivem; pelo menos não provocariam somente esses sentimentos. Obter-se-ia, tal como mencionado antes, um efeito catártico muito adverso ao esperado por aqueles que pretendem ter sua voz ouvida. É o alívio, e não a revolta, o que prevalece. Talvez o problema esteja localizado na falta de oportunidade que uma grande parcela tem para se expressar. Alguns filmes como

⁶⁸ MARX, Karl – “O Capital – volume 1” em seção 4 “O Fetichismo da Mercadoria e o Seu Segredo”.

“Falcão, meninos do tráfico”⁶⁹ ainda buscam mostrar essa outra voz, mas pouquíssimos são os que conseguem produzir ou divulgar seu trabalho.

⁶⁹ (Brasil, 2005); direção de MV Bill.

5 - Jogos de Poder:

“(A “Folha de São Paulo” passou a se tornar) uma entidade social e cultural, carregada de emoções, alimentando processos complexos de comunicação com informação, análises e opiniões que podem mudar os rumos de povos e nações”.

*Manuel Carlos Chaparro*⁷⁰

"Em algum momento a pergunta deve ser feita, ‘Poderia estar acontecendo isso em uma sociedade livre onde os interesses monetários são o que essencialmente manda independente da informação que o público tem permissão para ver?’ ”⁷¹

Michael Moore

Não há grandes diferenças entre a produção de um filme e de um carro (levando-se em consideração o modelo fordista): envolve um grande contingente de pessoas envolvidas em cada setor, sendo que cada uma dessas se especifica em uma determinada área (marketing, montagem e etc...); é dependente de investimentos e, portanto, procura-se agradar os investidores; e sua produção tende à padronização como já analisamos no capítulo anterior.

Mas é o fato de que ambos são produtos frutos de um esforço coletivo, o que pode ser a característica mais prejudicial a um filme – já que pode ocorrer o clássico ‘muito cacique para pouco índio’ - ou a mais vantajosa (em raros casos) quando há um perfeito entendimento entre todas as partes. Talvez, surja nesse instante a seguinte dúvida: mas e o cinema autoral? Entretanto, existiria um cinema 100% autoral e, em caso afirmativo seria a regra ou a exceção?

⁷⁰ CHAPARRO, Manuel Carlos. *Pragmática do jornalismo*. São Paulo, Sumus Editorial, 1993. O autor se refere à postura da “Folha de São Paulo” em sua cobertura do Movimento “Diretas Já” de 1984.

⁷¹ At some point the question has to be asked, ‘Should this be happening in a free and open society where the monied interests essentially call the shots regarding the information that the public is allowed to see?’” em MOORE, Michael – “O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro”; São Paulo: Francis, 2004.

Filmes de baixo orçamento conseguiriam ser 100% autoral⁷² já que não dependerão de estúdios nem investimentos externos para tornar seu projeto realidade (pelo menos se o diretor puder arcar com o custo). Mas vejamos um caso oposto como o do filme “Apocalypse Now”. Este foi rodado nas Filipinas, a produção teve que gastar a bagatela de US\$1 milhão só com Marlon Brando (que apareceu somente no final), contou com vários figurantes além dos gastos com aviões, sets e etc... perfazendo um total de US\$ 31 milhões e três anos e meio para ser rodado⁷³. Todo esse gasto ainda foi ‘temperado’ por um tufão que destruiu um dos cenários, um governo ditatorial local e problemas psicológicos dos atores⁷⁴.

Produções grandiosas como essa necessitam de muitas pessoas envolvidas, desde figurantes até editores de som, e, portanto, precisam de um estúdio que ajude a investir para transformar o roteiro em celulóide. Mesmo que o diretor em questão possuísse uma produtora ou fosse milionário, ainda deveríamos considerar a obra finalizada como coletiva e não fruto da opinião de uma única pessoa já que seria necessário um perfeito equilíbrio entre todas as partes para realizar o filme. Um desentendimento entre o diretor e o cinegrafista poderia ser fatal.

Outro grande problema surge na hora da divulgação. Até 1949, ano em que a Suprema Corte americana decidiu que as companhias de Hollywood acabassem com o monopólio do cinema, era quase inconcebível a idéia de “cinema independente” já que os filmes produzidos fora dos grandes estúdios simplesmente não conseguiam ser apresentados. Porém, mesmo muitas décadas depois, ainda era difícil levar produções ‘não-apadrinhadas’ pelas gigantes distribuidoras às salas de cinema americanas - o principal mercado. Deste modo, o diretor deveria ter em mente, ao produzir seu filme, que deveria agradar os responsáveis pela distribuição o que ocasionava, por vezes, uma espécie de censura prévia.

A internet e até mesmo os celulares com câmeras têm mudado esse panorama ao permitirem um acesso mais democrático⁷⁵ e a libertação das ‘amarras’ das

⁷² Tânia Siqueira Montoro e Michael Peixoto, no artigo “O diretor enquanto artista” (publicado pela UFBA, em 27/05/2009), discutem a definição de cinema autoral. De acordo com eles, a definição do que seria considerado ‘autoral’ mudou muito com o passar das décadas. Entre as hipóteses levantadas para explicar esse conceito, consta: o emprego de estilo próprio reconhecível, não ceder nem romper completamente com a norma vigente e ainda o manifesto de seu desejo criativo contra as fórmulas estabelecidas.

⁷³ BERGAN, Ronald – “Guia Ilustrado Zahar – Cinema”

⁷⁴ Os problemas nos bastidores de “Apocalypse Now” e em outros filmes de guerra foram brilhantemente parodiados em “Trovão Tropical” (“*Tropic Thunder*”, de 2008, dirigido por Ben Stiller)

⁷⁵ Em ANDERSON, Chris – “A Cauda Longa - do Mercado de Massa para o Mercado de Nicho”, já se discutia a tendência da internet diminuir o número de ‘hits’ e aumentar a variedade de artistas com um

distribuidoras. Anteriormente, as videolocadoras e a televisão já permitiam que o público pudesse assistir filmes que por algum motivo não houvessem chegado à tela grande ou cuja divulgação houvera sido limitada. Entretanto, foram os saltos tecnológicos da última década que geraram uma maior liberdade de acesso às várias produções que não conseguiriam nem ser vistas caso contrário.

O filme “Muito Além do Cidadão Kane”⁷⁶ é o exemplo perfeito. Uma produção do início da década de 90 que teve dificuldades hercúleas para chegar ao mercado brasileiro (se é que poderíamos afirmar que chegou oficialmente) conseguiu se popularizar através do *Youtube* e com o passar dos anos adquiriu um status de *cult*⁷⁷ quando a tendência original era que caísse no esquecimento.

Já diretores como Orson Welles e Ed Wood, por não terem testemunhado esta revolução tecnológica, ou não tiveram a mesma sorte ou precisaram aguardar um longo espaço de tempo para que conseguissem levar ao público o produto almejado.

No caso do primeiro, apesar da notoriedade adquirida com “Cidadão Kane”⁷⁸, no qual obteve livre arbítrio por parte da RKO, não conseguiu a mesma liberdade com “A Marca da Maldade” (“*Touch of Evil*”, de 1962). Este foi editado de uma forma completamente diferente da concebida por Welles que chegou a redigir um relatório de 58 páginas no qual explicava o porquê de suas decisões. Anos depois, “Marca da Maldade” foi relançado com uma montagem realizada por Walter Murch que procurava respeitar seus desejos⁷⁹.

Pode-se dizer que Wood teve um azar ainda maior já que nunca possuiu o seu *Kane* – a não ser que se considere “Plano 9 do Espaço Sideral” (“*Plan 9 From Outer Space*”, de 1956) uma obra-prima. Todavia, por se adaptar aos vários obstáculos⁸⁰, conseguiu produzir seus filmes com uma relativa liberdade criativa.

Mas é Alan Smithee a principal vítima dos ‘açougueiros’ da sala de edição. O ‘talentoso’ diretor, roteirista, fotógrafo, compositor é na verdade um nome usado por artistas que não querem reconhecer como sua, a obra apresentada. Sua história de vida

sucesso relativo. Apesar de ele usar o meio musical como principal exemplo, podemos aplicar sua teoria no meio audiovisual também.

⁷⁶ Anteriormente mencionado no capítulo 2.

⁷⁷ De acordo com o crítico de cinema da *Folha de São Paulo* Pedro Butcher em entrevista a revista *Contracampo Revista de Cinema* (nº81,2006), o *cult* é aquilo que um dia já foi item de exceção, instável e sulfuroso e hoje é morno, assimilado e óbvio.

⁷⁸ “*Citizen Kane*” (1941).

⁷⁹ EBERT, Roger “Grandes Filmes”.

⁸⁰ Tais como: dificuldade para conseguir investidores, atores amadores incluindo um ex-lutador de luta – livre, cenários pobres e efeitos especiais risíveis.

começou em 1968 graças ao Directors Guide of America⁸¹. Mas seu caráter misterioso só passou a atrair a atenção com a comédia de 1997 “Hollywood Muito Além das Câmeras” (“*An Alan Smithee Film: Burn Hollywood Burn*”)⁸² e adquiriu ainda mais notoriedade com o documentário “Os Segredos de Alan Smithee”⁸³.

A idéia inicial era ao mesmo tempo protestar contra a pressão imposta por produtores e estúdios enquanto protegia o nome de artistas. Entretanto, o que passou a ocorrer foi uma popularização de Smithee e um crescente descaso em relação aos artistas já que caso esses resolvessem ‘criar problemas’ bastava entrar em cena o ‘homem-apelido’ (Alan Smithee é um anagrama para The Alias Men que traduzido para o português seria algo como ‘homem-codnome’).

Outra opção - que tem se tornado mais comum - àqueles que rejeitam o Smithee é apresentar uma ‘versão do diretor’ além da apresentada oficialmente. Coppola foi um dos principais partidários dessa idéia e relançou o já mencionado “Apocalypse Now” em uma versão ainda mais longa e a chamou de *Redux*. “Blade Runner, o caçador de andróides”⁸⁴ foi um dos pioneiros sendo relançado, em 1991, mais curto, sem narração e com um final mais pessimista.

Com o gradativo aumento do vigor do cinema independente, parecia que esses problemas diminuiriam. O surgimento do Festival de Sundance⁸⁵ e a criação da Miramax⁸⁶ pelos irmãos Weinstein prometia uma aurora dos filmes de autor. Certamente houve um crescimento sensível no número de títulos e as salas de cinema poderiam contar com uma maior variedade de lançamentos além dos *blockbusters*.

Houve, também, uma intensa popularização tanto de alguns diretores tidos como independentes como um maior lucro desses filmes. “Pulp Fiction – Tempo de Violência”⁸⁷, por exemplo, contava com um elenco estelar que incluía Bruce Willis e John Travolta. Esse filme, no entanto, foi um estranho marco na indústria independente

⁸¹ Informações obtidas em artigo do “*Los Angeles Times*” de 15/01/2000.

⁸² Essa produção foi dirigida por Arthur Hiller que detestou a montagem e, ironicamente, pediu que seu nome fosse removido dos créditos. “Hollywood Muito Além das Câmeras” acabou por se tornar um verdadeiro filme de Alan Smithee.

⁸³ “*An Alan Smithee Film / Directed by Alan Smithee*” (EUA, 2002). Dirigido por Lesli Klainberg.

⁸⁴ Dirigido por Ridley Scott, em 1982, é uma adaptação do romance de Philip K. Dick “Do Androids Dream of Electronic Sheep?” (em uma tradução livre, seria “Andróides sonham com ovelhas eletrônicas?”).

⁸⁵ Nomeada oficialmente *Sundance Film Festival* em 1991, foi responsável pela revelação de Steven Soderbergh, Quentin Tarantino, Kevin Smith, Robert Rodriguez entre outros.

⁸⁶ Essa quicá seja a jóia dentre as produtoras independentes. Produziu e/ou distribuiu filmes como “Pulp Fiction”, a trilogia das cores de Krzysztof Kieslowski, “Trainspotting” e “Onde os Fracos não têm Vez”. Foi comprada pela Disney em 1993.

⁸⁷ “*Pulp Fiction*” (de 1994) dirigido por Quentin Tarantino.

já que apesar de seu baixo custo (cerca de US\$ 8 milhões) rendeu mais de US\$100 milhões⁸⁸. “Pulp Fiction” demonstrou que era possível obter sucesso financeiro com um filme independente, mas, ao mesmo tempo, se transformou em um novo parâmetro. Vários selos tidos como independentes começaram a procurar filmes que pudessem gerar o mesmo lucro da produção de Tarantino, renegando as produções que dificilmente conseguiriam atingir semelhante sucesso. Poderia se dizer que “Pulp Fiction” foi o auge de uma era e, simultaneamente, o seu fim.

As produtoras pequenas e a, agora gigante, Miramax começaram a não só ter uma visão de negócios na hora de selecionar os filmes a serem produzidos e/ou distribuídos por eles, como também passaram a interferir cada vez mais no trabalho do diretor. Um dos casos mais polêmicos foi o envolvendo os irmãos Weinstein e o filme “Grande Hotel” (“*Four Rooms*”, 1995).

A produção envolveu não um, mas **quatro** diretores diferentes! Quentin Tarantino encarregado do episódio "O Homem de Hollywood", Robert Rodriguez, episódio "Os Pestinhas", Allison Anders, episódio "O Ingrediente Que Faltava" e Alexandre Rockwell, episódio "O Homem Errado". Todos os trechos se entrelaçam e contam a história de um mensageiro de hotel que vive inusitadas situações durante o Ano Novo. Já seria um trabalho complicado, mas piorou ainda mais quando os Weinstein decidiram que o filme deveria ser encurtado para atrair mais espectadores. Porém, a distribuição dos cortes não foi igual. Anders e Rockwell reclamaram que seus episódios sofreram com cortes muito maiores do que os demais diretores.⁸⁹ É notável, ao ver “Grande Hotel” a desproporção entre o episódio final e o primeiro. Essa situação causou constrangimento e brigas nos bastidores.

Com a compra da Miramax pela a Disney em 1993, os interesses financeiros do primeiro foram sobrepostos pelos interesses ideológicos do segundo. Isso se tornou bastante evidente durante o lançamento do filme “Fahrenheit 11 de Setembro” (“*Fahrenheit 9/11*”, de 2004) de Michael Moore. Esse filme seria distribuído pela Miramax⁹⁰, todavia a Disney pressionou essa para que essa não o fizesse⁹¹. Michael Eisner, o presidente da Disney, declarou que não queria que seu estúdio lançasse um

⁸⁸ BISKIND, Peter – “*Sexo, mentiras y Hollywood - Miramax, Sundance y el Cine Independiente*”, Anagrama, 2006

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ A união da Miramax com Moore já havia sido um sucesso com "The Big One" (de 1997) e os Weinstein previam um êxito ainda mais estrondoso com *Fahrenheit* e se apressaram para comprar os direitos de distribuição assim que a Icon desistiu.

⁹¹ Em “*The New York Times*” (05/05/2004), publicado por Jim Rutenberg

filme político partidário que poderia ofender as famílias que freqüentam seus parques de diversão⁹². “Lógico, ele não mencionou nenhum desconforto quanto ao fato de a Disney distribuir o programa de rádio de Sean Hannity (apresentador de direita) – o que eles fazem – ou apresentar Rush Limbaugh (ultra-consevador e ultra-moralista) nas estações da rede ABC (...)” – defendeu-se Moore⁹³.

De fato, pode-se criticar Moore pelo lançamento de um filme que tanto poderia influenciar – e influenciou – a decisão nas eleições americanas. Entretanto, quando se compara aos constantes ataques ao filme por parte de várias mídias e a propaganda massiva – ainda que fragilmente disfarçada de ‘jornalismo’ – favorável ao então presidente Bush, a impressão que se tem é que Moore era na realidade um solitário advogado do ‘outro lado da história’.

O mesmo não se pode dizer do filme “Lula, O Filho do Brasil”⁹⁴. A cine-biografia do atual presidente será lançada em pleno ano eleitoral. Caso seja somada às várias propagandas veiculadas, que perfazem um total assustador de R\$ 6,3 bilhões de 2003 a 2008⁹⁵, será possível chegar à conclusão de que há uma divisão injusta de espaço para todos os candidatos discursarem e mostrarem suas qualidades – já que os defeitos ficam a cargo dos opositores.

Mas nem sempre o cinema funciona como palanque para se fazer política. Às vezes, é o único espaço para poder divulgar o que foi de alguma forma inviável em outros veículos. Como em um dos casos apresentados em “A Corporação”. Nele, os jornalistas Jane Akre e Steve Wilson puderam finalmente relatar uma história que quase ficou relegada aos escusos arquivos da Fox.

Eles foram demitidos do canal televisivo Fox News, no qual trabalhavam, por se recusarem a alterar o material de sua reportagem investigativa sobre o polêmico Posilac⁹⁶ produzido pela Monsanto. Constava na pesquisa de Akre e Wilson que o produto em questão era potencialmente perigoso para a saúde e que não era seguro beber leite contendo esse hormônio sintético. Entretanto, devido a uma pressão por parte da Monsanto, a Fox decidiu que os danos mostrados na reportagem deveriam ser

⁹² MOORE, Michael – “O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro”; São Paulo: Francis, 2004.

⁹³ Idem.

⁹⁴ Dirigido por Fábio Barreto, tem estréia prevista para 1º de janeiro de 2010.

⁹⁵ Segundo o jornalista Fernando Rodrigues, utilizando dados da Presidência da República – através do SECOM (em <http://uolpolitica.blog.uol.com.br/> publicado no dia 15/05/2009).

⁹⁶ Um produto contendo hormônio de crescimento a ser aplicado em bovinos. Segundo a Monsanto, trata-se de um suplemento contendo o natural BST que aumentaria a produção de leite.

minimizados na edição. Ambos optaram por lutar e em resposta às pressões por parte da diretoria do canal, Wilson disse:

“(...)E, eu disse: vocês sabem que isso não é uma demissão sem causa. Você está nos demitindo porque nós nos recusamos a transmitir algo que sabíamos e demonstramos que era falso e enganoso. (...) E porque nós lutamos, porque nós enfrentamos essa grande corporação e enfrentamos os seus editores e enfrentamos os seus advogados e nós dissemos a você ‘veja bem, tem que haver um princípio mais elevado do que ganhar dinheiro’”⁹⁷.

Akre e Wilson revelaram seu caso aos diretores Mark Achbar e Jennifer Abbott o que gerou grande repercussão. Além de conseguirem alertar a população a respeito do Posilac, os dois jornalistas também destacaram o fato intrigante de que não conseguiram que sua matéria fosse publicada em nenhum veículo tido como informativo – e teoricamente idôneo.

Além da manipulação por parte de alguns veículos de comunicação, outra desvantagem que os meios jornalísticos possuem em relação ao cinema é a questão temporal. Apesar da quantidade cada vez maior de informação disponível⁹⁸, cada vez menos elas são analisadas com calma. São, muitas vezes, dados vazios que não conseguem ser convertidos em informação de fato. A velocidade acaba por predominar em relação à qualidade, especialmente na internet. Não há o espaço temporal necessário para se avaliar as conseqüências de certos eventos⁹⁹. Pior, as notícias são rapidamente olvidadas a partir do momento que passam a representar o passado¹⁰⁰.

O cinema, por vezes, preenche esse vácuo. Por não ser um fruto específico da temporalidade, pode tanto retratar um passado longínquo como tentar prever um futuro distante e, ainda, terá uma existência ‘eterna’ sem a preocupação de que se não for atual não conseguirá atrair a atenção do público.

⁹⁷ “(...)And I said: you know this isn’t about been fired for no cause. You are firing us because we refuse to put something on the air that we knew and demonstrate to be false and misleading. (...) And because we put up a fight, because we stood up to this big corporation and stood up to your editors and stood up to your lawyers and we said to you ‘look, it ought to be a principle higher than just make money’” (discurso original de Wilson apresentado no filme “The Corporation”).

⁹⁸ Uma só edição do jornal americano “*The New York Times*” contém mais informações do que uma pessoa comum recebia durante toda a sua vida há 300 anos (Revista Veja, 05/09/2001).

⁹⁹ Que fique claro, que não se trata de uma regra. Nem todos os jornais, revistas, telejornais e etc. apresentam essa característica. Entretanto, a tendência é uma maior valorização da velocidade.

¹⁰⁰ “Vivemos num tempo maluco em que a informação é tão rápida que exige explicação instantânea e tão superficial que qualquer explicação serve.” Luis Fernando Veríssimo em MORETZSOHN, Sylvia – “Jornalismo em “tempo real” - O fetiche da velocidade”.

Matérias sobre o Afeganistão, por exemplo, tendem a relatar o que se passa no instante que se lê (ou se escuta). Algumas publicações, principalmente as semanais e mensais, até realizam uma análise mais aprofundada, todavia, discorrem sobre o presente deixando a cargo de meios especializados em história, a incumbência de descrever o que ocorreu no passado. Tal como livros e pesquisas, o cinema também pode ser um meio de levar ao espectador essa visão póstuma.

“Jogos de Poder”¹⁰¹ é um belo exemplo. Nele, o elenco estelar capitaneado por Tom Hanks e Julia Roberts conta história de um congressista que busca convencer seu governo a apoiar os mujahedins¹⁰² na luta contra União Soviética. O filme evidencia como são definidas as decisões no Congresso americano e cria um retrato assustadoramente fiel do que foi a semente do futuro Talibã. O discurso final do personagem Gust Avrakotos (interpretado por Philip Seymour Hoffman) em que cita um conto budista define exatamente o que se passou: o que parece algo positivo pode trazer conseqüências malignas. É abordado no filme, ainda que apenas ao final, o papel americano na ‘produção’ dos futuros terroristas quando lhes entregou uma grande quantidade de armamento – que foi usado a princípio contra os invasores soviéticos – e não se investiu em educação e na construção de uma nação economicamente viável. Ao final, o espectador pode traçar a ligação daquela época com a atual invasão (agora pelos Estados Unidos) do mesmo país ainda que essa comparação seja apenas subentendida.

O fato de a produção ter sido realizada quase duas décadas após o fim da invasão do Afeganistão pelos soviéticos faz com que tenha um distanciamento temporal para analisar a época além de possuir o conhecimento do que se passou depois ao invés de realizar uma previsão.

O filme “Adeus, Lênin!”¹⁰³ trilha o mesmo caminho. Usa a delicada história do relacionamento de um alemão com sua mãe que acabou de sair de um coma, para apresentar quão repentina foi a mudança na Alemanha que deixou de ser dois países com formas de governo completamente díspares para se tornar, quase que do dia para a noite, uma só nação. O possível choque da mãe é uma analogia do choque que todo o povo alemão deve ter sentido. Também mostra, ainda que indiretamente, como os alemães orientais viam seu próprio país e o seu vizinho. Nota-se isso no momento em que a mãe pergunta o porquê de tantos novos moradores e o filho responde que os

¹⁰¹ “*Charlie Wilson's War*”, no título original em inglês, foi dirigido por Mike Nichols e lançado em 2007.

¹⁰² Guerrilheiros islâmicos.

¹⁰³ “*Good Bye, Lenin!*” (no original) é uma produção alemã lançada em 2003, dirigida por Wolfgang Becker.

alemães ocidentais estavam fugindo de seu país. O interessante é que a queda do muro de Berlim, que é o evento - deste período - mais festejado mundialmente, é mostrado de forma *en passant*.

Mas não se pode depreender a partir desses exemplos que sempre haverá uma total liberdade ao se relatar uma história através do cinema. No próprio “Jogos de Poder”, houve uma completa modificação do final por causa de pressões de uma das pessoas que era retratada no filme (Charlie Wilson realmente existiu e o filme é baseado em um período de sua vida). Joanne Herring, ex-noiva de Wilson que foi interpretada por Julia Roberts no filme, entrou com um processo por achar que estavam culpando ela, ainda que de forma subentendida, pelo ataques de 11 de setembro de 2001. Ela conseguiu que a parte final fosse cortada, mas ainda é possível relacionar a entrega de armamento pesado aos afegãos ao uso dessas mesmas armas pelo mesmo povo, dessa vez contra os americanos.

Por vezes, as alterações não são tão ‘pequenas’. Vejamos o caso de “V de Vingança”¹⁰⁴. Nos quadrinhos originais, trava-se de um embate entre a ditadura e a anarquia, já na variante cinematográfica, talvez por medo de estimular um comportamento anárquico, colocaram um fim que favorecia a democracia (não é a toa que Alan Morre, autor dos quadrinhos, se recusou a ter seu nome associado à produção).

A interferência, às vezes, não provém apenas do estúdio, mas do Governo e de grupos religiosos. Um dos exemplos mais notórios foi o infame Código Hays implementado nos EUA em 1930. A preocupação inicial do advogado Will H. Hays, responsável pela direção da associação de produtores e distribuidores de Hollywood, era justamente evitar uma censura oficial do governo, então, criou uma lista com *sugestões* de normas de conduta para melhorar a imagem da indústria. Entretanto, através da interferência do padre jesuíta Daniel Lord, a lista foi modificada e, poucos anos depois, a Liga da Decência (criada pela Igreja Católica) começou a ser imposto o Código que vigoraria até os anos 60. Quem fugisse às regras, sofreria boicotes. As três principais regras eram:

1. Não deve ser produzido nenhum filme que diminua os padrões morais do espectador, por isso a simpatia do público nunca deve ser direcionada para o lado do crime, da má conduta, do mal ou do pecado.

¹⁰⁴ “*V for Vendetta*” (no original) baseou-se na obra de Alan Moore. Foi dirigido por James McTeigue e lançado em 7 de abril de 2006 (no Brasil).

2. Padrões corretos de vida, sujeitos apenas aos requisitos do drama e do entretenimento, devem ser apresentados.

3. A lei natural ou do homem, não deve ser ridicularizada, e não se deve criar simpatia por sua violação¹⁰⁵.

Filmes como os protagonizados por Mae West, famosa por seu humor picante¹⁰⁶ eram picotados na sala de edição sob o risco de sofrerem com as severas punições da Liga. Até mesmo a personagem Betty Boop sofreu uma drástica mudança abandonando as saias curtas e passando a usar roupas que a cobriam completamente. Em “Aconteceu naquela noite”¹⁰⁷ (de 1934), o diretor Frank Capra teve que ser criativo na cena em que os protagonistas tinham sua primeira noite: além de não mostrar nada explicitamente, usou o ruído de cornetas (sonoplastia realizada por Clark Gable) para anunciar o evento. Billy Wilder foi um dos que mais alterações tinha que realizar em seus filmes já que seus personagens incluíam alcoólatras, maridos infiéis, mulheres promíscuas dentre outros que não atraíam nada os mais conservadores. Em “Pecado mora ao lado”¹⁰⁸, a trama quase inteira foi alterada, de uma cena na banheira que foi inteiramente cortada até mesmo o final. Na peça original o neurótico e atrapalhado protagonista traía a esposa com a tentadora vizinha, já no filme, foi vetada a mera menção da infidelidade.

O Brasil não ficou ileso da ira censora. Até o golpe de 31/03/1964, não eram feitos cortes nas produções, apenas as classificam de acordo com a faixa etária. Porém, durante a Ditadura Militar, muitas produções foram completamente vetadas, ‘engavetadas’ ou mutiladas. Os censores possuíam formação superior e treinamento especial visando não deixar passar nenhuma informação ‘nociva’, mesmo que subentendida, passasse despercebida. A censura nessa época podia ser dividida nas seguintes fases:

1. A fase moralista, entre 1964 e 1966. Até então não eram realizados banimentos completos, somente o corte de trechos que poderiam ferir os ‘bons costumes’.

2. Entre 1967 e 1968, começa a surgir a preocupação com o conteúdo político.

¹⁰⁵ Informações presentes em BORGIO, Érico; FORLANI, Marcelo e HESSEL, Marcelo – “Almanaque do Cinema (Omelete)”

¹⁰⁶ Dentre suas frases mais famosas consta “*When I'm good, I'm very good. But when I'm bad, I'm better*” (quando sou boa, eu sou muito boa. Mas quando sou má, sou ainda melhor) e “*Is that a gun in your pocket or are you just glad to see me?*” (Isso no seu bolso é uma arma, ou você apenas está feliz por me ver).

¹⁰⁷ “*It happened one night*”, no título original.

¹⁰⁸ “*The seven year itch*”, de 1955.

3. De 1969 a 1974, a censura assume abertamente seu caráter político-ideológico de pilar de sustentação do regime. Nesse período, a resistência inaugura a fase da metáfora e da alegoria.

4. Na quarta fase (até 1988), o foco recai na televisão diminuindo a atenção quanto ao que era projetado nas salas de cinema¹⁰⁹.

O surgimento da Pornochanchada, nesse período, pode parecer estranho e incongruente, porém não foi um mero acaso. Produtores notaram como a inserção de cenas eróticas (ainda que de teor leve) elevavam a bilheteria. Combinadas com a popular chanchada – comédia quase circense que teve seu período áureo entre 1930 e 1950 – e dividida em episódios tal como se fazia na Itália, obtinha-se uma fórmula de sucesso que ganhou o nome de Pornochanchada. Então, apesar das constantes pressões de entidades religiosas, o governo acabou por utilizar o sucesso comercial para controlar a população que se distraía com o conteúdo apelativo e cômico dessas produções, se alienando em relação à repressão. Uma versão tupiniquim do *panem et circenses*.

Assim como o sexo e a comédia eram usados para entreter o povo e evitar uma revolta, a proliferação de filmes que de certa forma pregam uma aceitação do sofrimento como um meio para chegar a um fim (caso de “Quem quer ser um milionário”) poderia ter a mesma utilização. Seria apenas uma coincidência?

¹⁰⁹ Dados de PINTO, Leonor Souza - “O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988”; publicado em www.memoriacinebr.com.br.

6 - Conclusão:

“Como vencer a contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público?”

*Gustavo Dahl*¹¹⁰

"O cinema é, antes de tudo, uma indústria, inclusive se é dirigido contra a indústria." ¹¹¹

Glauber Rocha

“Um país sem cinema documentário é como uma família sem álbum de fotografias. Uma memória vazia.”

*Patricio Guzmán*¹¹²

A concentração de poder quanto à produção e divulgação de filmes corrobora com a difusão da maneira de pensar do grupo que detém esse controle que tentam reproduzir, ainda que implicitamente, a passividade intelectual e a ingenuidade. Aqueles que pretendem ter sua voz ouvida ou aceitam trabalhar de acordo com as regras escritas por outrem, ou batalham para conseguir algum espaço, arriscando-se a não a obterem seja por pressão externa, seja por falta de dinheiro ou influência para completar seu produto e expô-lo.

Essa divisão de poder desigual, não está restrita ao meio cinematográfico – nem mesmo ao meio artístico – mas é onde se faz menos notado pela maioria. Por tratar-se de uma expressão pessoal (mesmo no documentário, há uma edição que beneficia um modo de ver), fica mais difícil de acusar quem produz de deliberadamente provocar uma reação específica em que vê sua produção já que, diferente do que ocorre com o Jornalismo, por exemplo, não há uma denominação de ‘verdade irrefutável’¹¹³.

¹¹⁰ No artigo “O Cinema Novo e Seu Público”, de 1967

¹¹¹ Trechos extraídos do livro “Revolução do Cinema Novo” (ROCHA, Glauber; Cosac Naify; 2004)

¹¹² Nascido no Chile, ele é diretor, roteirista e produtor de documentários. Esse comentário pode ser encontrado em seu site oficial: www.patricioguzman.com/.

¹¹³ Sabe-se que nem tudo o que é publicado em meios jornalísticos é 100% verídico, porém, é muitas vezes visto como tal.

Da mesma forma que é cobrada de indústrias a responsabilidade ambiental, obrigando-as a realizar pesquisas de impacto, o cinema também deve reconhecer seu papel como formador de opinião e averiguar o impacto social de obras que poderiam tanto gerar uma contribuição positiva, como ampliar uma visão preconceituosa de mundo. Cabe ao público ponderar sobre o que vê e optar por recomendar ou não as produções. Esse é o mesmo comportamento esperado em relação a esse texto. Que este tenha levado a indagar sobre o que se assiste na tela grande!

Bibliografia:

ADORNO, Theodor – “*Culture Industry Reconsidered: Selected Essays on Mass Culture*”. New York: Routledge, 1991.

ALTMAN, R. - “*Los Géneros Cinematográficos*”, Paidós, Barcelona, 2000

ANDERS, Gunther. - "O mundo fantasmático da TV." In: Rosenberg, Bernard & White, David M. (orgs.) - “Cultura de massa”. São Paulo, Cultrix, 1973

ANDERSON, Chris – “A Cauda Longa - do Mercado de Massa para o Mercado de Nicho”, Campus, 2006

BENTES, Ivana “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2007

BERGAN, Ronald – “Guia Ilustrado Zahar- Cinema”, Editora Zahar, tradução Carolina Alfaro, 2007

BISKIND, Peter – “*Sexo, mentiras y Hollywood - Miramax, Sundance y el Cine Independiente*”, Anagrama, 2006

BORGO, Érico; FORLANI, Marcelo e HESSEL, Marcelo – “Almanaque do Cinema (Omelete)”; Ediouro, 2009

BUTCHER, Pedro – “Cinema Brasileiro Hoje – Coleção Folha Explica”, 1ª edição, Publifolha, 2005

CHAPARRO, Manuel Carlos. “Pragmática do jornalismo”, São Paulo, Sumus Editorial, 1993

COUTINHO, Eduardo – “Encontros”, organização Felipe Bragança – Rio de Janeiro, Azogue editorial, 2008

DA-RIN, Silvio – “Espelho Partido – tradição e transformação do documentário” – Azogue editorial, 4ª edição, Rio de Janeiro, 2006

EBERT, Roger “Grandes Filmes”, Ediouro, Rio de Janeiro, 2006

ECO, Umberto - “Apocalípticos e Integrados”, Perspectiva, São Paulo, 1979

LINS, Consuelo; “O Documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo”, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004

MARINOVICH, Greg; SILVA, João - “O clube do banguê-banguê” - São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARX, Karl – “O Capital – volume 1”, tradução Reginaldo Santanna, Editora Difel, 1982

MOORE, Michael – “O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro”; São Paulo: Francis, 2004.

NICHOLS, Bill – “Introdução ao Documentário” – 2ª edição – tradução Mônica Saddy Martins, Campinas SP: Papyrus, 2005

PECAUT, Daniel; “Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a Nação”. São Paulo, Editora Ática, 1990

ROUSSEAU, Jean-Jacques – “O Contrato Social”- tradução Paulo Neves - Porto Alegre (RS), L&PM, 2008

SCHUDSON, Michael - “*The Power of News*”. Cambridge (Estados Unidos), Harvard University Press, 1995

STRINATI, Dominic; “Cultura Popular, Uma Introdução”, cap.2 – A Escola de Frankfurt e a indústria cultural São Paulo, Hedra, 1999

WHEEN, Francis - “Como a picaretagem conquistou o mundo, equívocos da modernidade” tradução Vera Ribeiro, 2ª edição, Record, Rio de Janeiro, 2004

WINSTON, Brian - “*The tradition of the victim in griersonian documentary*”, em ROSENTHAL, Alan, org. “New challenges for documentary”, University of California Press, 1988

Filmografia:

- “Aconteceu naquela noite”; “*It happened one night*” (EUA, 1934); direção de Frank Capra
- “Adeus, Lênin!”; “*Good Bye, Lenin!*” (Alemanha, 2003); direção de Wolfgang Becker.
- “Apocalypse Now” (EUA, 1979); direção de Francis Ford Coppola
- “Blade Runner, o caçador de andróides”; “*Blade Runner*” (EUA, 1982); direção de Ridley Scott
- “Carandiru” (Brasil, 2003); direção de Hector Babenco
- “Central do Brasil” (Brasil, 1998); direção de Walter Salles
- “A Chuva”; “*Regen*” (Dinamarca, 1929); direção de Joris Ivens
- “Cidade de Deus” (Brasil, 2002); direção de Fernando Meirelles
- “Cidadão Kane”; “*Citizen Kane*” (EUA, 1941); direção de Orson Welles
- “A Corporação”; “*The Corporation*” (Canadá, 2003); direção de Mark Achbar e Jennifer Abbott
- “Edifício Master”(Brasil, 2002); direção de Eduardo Coutinho
- “Encouraçado Potemkin”; “*Bronenosets Potymkin*” (URSS, 1925); direção de Sergei Eisenstein
- “O eterno judeu”; “*Der Ewige Jude*” (Alemanha, 1940) direção de Fritz Hippler
- “Falcão, Meninos do Tráfico” (Brasil, 2005); direção de MV Bill
- “Fahrenheit 11 de Setembro”; “*Fahrenheit 9/11*” (EUA, 2004); direção de Michael Moore
- “Frost/Nixon” (EUA, 2008); direção de Ron Howard
- “Grande Hotel”; “*Four Rooms*” (EUA, 1995); direção de Quentin Tarantino, Robert Rodriguez, Allison Anders e Alexandre Rockwell.
- “A Greve”; “*Stachka*” (URSS, 1924); direção de Sergei Eisenstein
- “Hollywood Muito Além das Câmeras”; “*An Alan Smithee Film: Burn Hollywood Burn*”; (EUA, 1997); direção de Arthur Hiller
- “Housing Problems” (Reino Unido, 1935); direção de John Grierson

- “Ilha das Flores” (Brasil, 1989); direção de Jorge Furtado
- “Jogos de Poder”; “*Charlie Wilson's War*” (EUA, 2007); direção de Mike Nichols.
- “O Judeu Süß”; “*Jud Süß*” (Alemanha, 1940); direção de Veit Harlan
- “Lula, O Filho do Brasil” (Brasil, previsão de estréia para 2010); direção de Fábio Barreto
- “A Marca da Maldade”; “*Touch of Evil*” (EUA, 1962); direção de Orson Welles
- “Mentira\$ Proibida\$”; “*Forbidden Lie\$*” (Austrália, 2007); direção de Anna Broinowski
- “Muito Além do Cidadão Kane”; “*Beyond Citizen Kane*” (Reino Unido, 1993); direção de Simon Hartog
- “O Nascimento de uma Nação”; “*The Birth of a Nation*” (EUA, 1915); direção de D.W. Griffith.
- “Nanook, o Esquimó”; “*Nanook of the North*” (EUA, 1922); direção de Robert Flaherty
- “No Lies” (EUA, 1973); direção de Mitchell Block
- “Orfeu” (Brasil, 1999); direção de Cacá Diegues
- “Paradise Lost”; “*Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills*” (EUA, 1996); direção de Joe Berlinger e Bruce Sinofsky
- “Pecado mora ao lado”; “*The seven year itch*” (EUA, 1955); direção de Billy Wilder
- “Plano 9 do Espaço Sideral”; “*Plan 9 From Outer Space*” (EUA, 1956); direção de Ed Wood
- “Platoon” (EUA, 1984); direção de Oliver Stone
- “Pulp Fiction – Tempo de Violência”; “*Pulp Fiction*” (EUA, 1994); direção de Quentin Tarantino
- “Quando éramos reis”; “*When We Were Kings*” (EUA, 1996) direção de Leon Gast
- “Quem quer ser um milionário”; “*Slumdog Millionaire*” (EUA, 2008); direção de Danny Boyle
- “Salve Geral”; (Brasil, 2009); direção de Sérgio Rezende
- “Os Segredos de Alan Smithee”, “*An Alan Smithee Film / Directed by Alan Smithee*” (EUA, 2002); direção de Lesli Klainberg.

- “\$O\$ Saúde”; “*Sicko*” (EUA, 2007); direção de Michael Moore
- “Tropa de Elite” (Brasil, 2007); direção de José Padilha
- “Uma Verdade Inconveniente”; “*An Inconvenient Truth*” (EUA, 2006); direção de Davis Guggenheim.
- “V de Vingança”; “*V for Vendetta*” (EUA, lançado no Brasil em 2006); direção de James McTeigue