



O Documentário Como Registro de Enfrentamento:

*Encontro Com Milton Santos, de Silvio Tendler*¹

Cláudio CORAÇÃO²

ECA/USP; UNIP (Campus Bauru); FIB (Faculdades Integradas de Bauru)

Resumo

O objetivo deste artigo é verificar como o documentário *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá* (2006), de Silvio Tendler, localiza-se na interpretação acerca da voz documental como registro de *enfrentamento*, no centro da discussão sobre a globalização. Pretende-se, ainda, elucidar o diálogo do documentarista (Tendler) com o personagem (Milton Santos) e verificar como o registro de um mundo em desajuste está atrelado à reflexão e à intervenção discursiva do documentário.

Palavras-chave

documentário; enfrentamento; diálogo; Milton Santos; Silvio Tendler

Introdução

Há várias possibilidades de debate em torno da práxis do documentário. O dispositivo do registro do *real* se sustenta das mais variadas formas. Com essa propensão solta, é de bom tom ponderar que a nuance documental parte de um raciocínio - quase cru - de representação de mundo em sua potência de verdade e validade da realidade social circundante. O documentário assume, desse modo, a característica tácita de um apanhado de veracidade já em sua base, a partir do fascínio das imagens captadas e de sua estampa incessante do *real*.

A partir desses aspectos, percebe-se que o documentário finca suas balizas em operação antitética com a ficção, por se permitir desalojado do esquema tradicional da matriz de gênero e por se impulsionar, com desenvoltura, na fatia de pulsão e de desajuste estético. Dessa maneira, o *sujeito narrador* do documentário se faz presente na postura etnográfica da apreensão, a descobrir, nos moldes da sociedade em desalinho, o rumor de sua materialidade *sociológica e investigativa*.

Nosso objetivo aqui é verificar como o documentário *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá* (2006), de Silvio Tendler, localiza-se na interpretação acerca da pulsão da voz documental como registro de *enfrentamento*, no centro da discussão sobre a globalização. O diálogo do documentarista (Tendler) com o personagem (Milton Santos) nos permite verificar que o registro de um mundo em

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Professor dos cursos de Comunicação Social da Unip (Campus Bauru) e FIB (Faculdades Integradas de Bauru). Doutorando em Comunicação: Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Jornalista. Mestre em Comunicação pela Unesp.



desajuste está atrelado à reflexão e à intervenção discursiva. Nota-se, com essa apropriação, a postura de engajamento própria de Tendler, quando verifica os malefícios do processo expandido do capitalismo através da voz experiente de seu retratado, o geógrafo Milton Santos (1926 – 2001).

Para esta empreitada percorreremos as verificações do documentário de Tendler como marca reflexiva, para, a partir daí, entender os dispositivos de diálogo do filme, e notarmos os paradoxos e conflitos a respeito da globalização autoritária preconizada por Milton Santos e ratificada por Silvio Tendler.

Nesse sentido, o registro do paradoxo da globalização (pulverizando aspectos econômicos, políticos e culturais) evidenciará o enfrentamento e o engajamento do documentarista e seus meios de persuasão. É nessa base quase epistemológica – algo autorreferencial – que Tendler irá buscar suas ferramentas de convencimento.

A reflexão como guia

O lance primordial da narrativa de Tendler em *Encontro com Milton Santos* é o processo de globalização do final do século XX e a reflexão sobre o mundo contemporâneo, calcado, essencialmente, no quadro de tendências neoliberais. O cineasta dispõe do diálogo desatado em casamento com as imagens captadas em outros invólucros (matérias de arquivo, cenas de outros filmes, materiais captados por documentaristas independentes etc.) a fim de traçar um mosaico de pulsações temáticas que servirá como elo para a construção de um ideário moldado pela fala crítica de Santos. O documentário começa por elucidar o globalismo na polarização da expansão colonialista mundializada do século XVI com a globalização e fragmentação dos territórios no limiar do século XX e início do XXI. Há aí, nitidamente, uma proposta de afronta contra tradições estanques do olhar histórico. Nesse aspecto, ao demarcar os dois processos de globalização, Tendler faz do diálogo com o professor uma espécie de imersão pela autorreflexão, a partir de um ato preponderantemente ativo de emaranhamento (a discussão sobre os impasses de um “mundo injusto atual”).

Para essa imersão de pensamento e de reflexão se edificar, o propósito do filme se insinuará com uma “conversa” com o geógrafo Milton Santos, que, em sua obra, empreende uma luta intelectual através de diagnósticos dos movimentos hostis no cenário das desapropriações do território, urbano e rural do mundo contemporâneo, a evidenciar as diferenças entre um mundo detentor do capital simbólico hegemônico e outro colocado à margem. Instaura-se, pois, a estrutura pensada por Tendler em



Encontro com Milton Santos: o enfrentamento social pela criticidade ao modelo hegemônico de produção intelectual, econômica, social e cultural.

Essa assimilação se dá, portanto, por uma premissa humanista a confrontar, fundamentalmente, com os aportes de consumo do mundo contemporâneo. Essa preocupação, a todo momento, dosará a fala de Milton Santos com o aval de Tendler, ou seja, ocorre uma projeção identitária que revela, no e pelo filme, as amarras da globalização perversa, entendida como contraditória às “reais” incorporações do espaços e tempos vividos pelos povos da América latina, Ásia e África (territórios embutidos de valores distintos ao “mundo do norte”) . Desenha-se, portanto, na aproximação de Tendler com Milton Santos, o aperfeiçoamento de um diálogo corrosivo que “desmonta” idéias acabadas de mundo. O filme é estruturado, inclusive, em três apontamentos sistêmicos teóricos de Santos: *o mundo como perversidade, o mundo como fábula e um outro mundo possível*.

Na chave da revelação de desajustes, faz-se, propositadamente, uma proposta libertária. Esse conceito de liberdade acontecerá, justamente, na imersão do pensamento de Milton Santos (caracterizado como um marxista não ortodoxo, um *outsider*) por Tendler. Nesse diapasão imersivo, o diálogo e a reflexão saltam à vista por serem enunciados no documentário pelas vozes expandidas de diversos atores sociais, instalados, notadamente, no caldeirão de representação conflituosa.

Percebe-se, dessa forma, que a representação se dá pelo ideário de um coletivo alijado, numa polarização estrutural de classe, em grandes contingentes de “minorias”, estendidas aos ditames da diversidade contemporânea. Godoy de Souza (2002) nos alerta para a propensão da leitura coletiva em documentários em liame com o conceito peirciano de semiose, na representação da realidade: “A capacidade de conhecer o ambiente é uma estratégia largamente desenvolvida entre os primatas e o homem” (GODOY DE SOUZA: 2002, 128). Essa habilidade, reforça o autor, é desenvolvida pelo uso de ferramentas inerentes à atividade semiótica e perceptiva do documentário.

Estamos no campo, evidentemente, das representações. Essa aferição do mundo e seu funcionamento é, grosso modo, o que move o pensamento intelectual de Milton Santos, ou seja, a percepção do olhar astuto em territórios (des)ocupados pela matriz de perversidade sistêmica do capitalismo, dinamizado pela indústria cultural e suas torrentes de apelo consumista durante o século XX.

A aparente contradição entre imagem e mundo representado será utilizada como ferramenta para Tendler expor as marcas de uma leitura observacional. Tem-se uma



chave de matriz *educativa*³ nesta apreensão; no entanto, há, também, o recuo do documentarista no encadeamento lógico-narrativo, propagado pela conversa, pelo diálogo e, conseqüentemente, pelo registro. Daí, o nome *Encontro*⁴ ser uma premissa interessante.

É necessário levarmos em conta, por meio dessa elaboração dialógica, a *voz* como elemento de controle da realidade abordada. Segundo Nichols (2004):

Na evolução do documentário, a disputa entre formas centrou-se na questão da “voz”. Por “voz” refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentários (NICHOLS: 2004, 50).

É prudente salientar, porém, que as elaborações de vozes em *Encontro com Milton Santos* obedecem a fundamentos específicos, na medida em que sugerem a luta renhida de uma causa. A voz do filme é transmitida por “pontos de vista sociais” (NICHOLS: 2004) emaranhados no conflito, nas coparticipações de um mundo em tensão e sangria. Aqui, cabe ressaltar que a mola mestra de Tandler não é, evidentemente, o apelo pirotécnico às entidades maniqueístas. Nesse sentido, a “disputa entre as formas”, mencionada por Nichols, se faz na mesma medida em que os aportes da dita *objetividade* se unem aos filtros de caráter “panfletário” e *educativo*, calcados na entrevista como guia e emoldurados na lógica auto-reflexiva⁵.

Esse guia narrativo Tandler faz com paixão, pois seu percurso evidenciará componentes, aqui já mencionados, através da fala transversal de Milton Santos, ou seja, ratificando ao espectador os níveis de perversidade da globalização e seus atores

³ Cabe aqui uma ponderação em relação ao termo educativo, nas palavras de Nichols: “o estudo de discurso direto da tradição griersoniana [...] foi a primeira forma acabada de documentário. Como convém a uma escola de propósitos didáticos, utilizava uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante” (NICHOLS: 2004, 48).

⁴ Ibazeta: “O nome do documentário alude a uma conversa ou a um diálogo. Entretanto, há poucas perguntas, três ou quatro, exclusivamente no início e no final. A voz de Tandler, a quem não vemos, desaparece completamente no restante do filme. O diálogo vira depoimento, e a figura de Santos domina o filme. A voz *over* e os cartazes que vemos são muitas vezes citações do livro de Santos *Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal*. Vários dos trechos selecionados das entrevistas e das palestras de Santos têm estreita relação com o pensamento de seu livro. No início vemos Santos escrever uma dedicatória para o diretor. O livro é parte do encontro e também do filme. O pensamento do locutor está legitimado assim pela palavra escrita, o que dá força e autoridade a seu depoimento” (IBAZETA: 2011, 2).

⁵ Nichols: “Não pretendo afirmar que o documentário auto-reflexivo representa um ápice ou uma solução. Entretanto, é um ponto culminante na evolução de alternativas que, no presente contexto histórico, parecem menos problemáticas do que as estratégias do comentário fora-de-campo, do cinema direto, ou da entrevista” (NICHOLS: 2004, 49).



excluídos, salientando as fabulações da indústria do entretenimento, e, finalmente, sugerindo que uma outra globalização é possível.

Nota-se que o documentário adquire, com esta proposta, um estatuto de emancipador de causas. É nesse diapasão, no mais, que Tandler constituirá um texto lido na locução over (com auxílio luxuoso do jornalista Claudio Bojunga). As variadas falas anteciparão os fragmentos do mundo transnacional por trechos da própria obra de Milton Santos, costurados a uma visão fundante do mundo em desajuste. As imagens são apropriadas como o aporte de um modelo sociológico⁶. Cinco atores se revezam na tarefa de modular o quadro de tensões propostos, pela locução (Fernanda Montenegro, Beth Goulart, Osmar Prado, Milton Gonçalves e Matheus Nachtrgaele).

Percebe-se neste mosaico de falas, sugestionado por uma voz intermediária engajada, a multiparticipação social, cuja evidência é vislumbrada pela intensidade do que deve ser mostrado. É lógico que o enquadramento do professor Milton Santos e trechos de palestras e conferências proferidos por ele funcionarão de elo para identidade do registro da participação múltipla e da intensidade imagética documental.

Portanto, lutas e reivindicações em diversas partes do globo (Quito, La Paz, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Pequim, Paris etc.) servirão de orientação para comprovar contrastes e polarizações, a partir do fundamento da *tomada cênica documental* como posição estratégica. O documentário adota, portanto, o papel ético de participação e de análise, no devaneio da reflexão e da enunciação legitimada na tomada de imagens. Nesse sentido, o documentário adquire a instância da *imagem-intensa*, termo preconizado por Ramos (2004) que revela a singularidade do objeto filmado pela ocasião do zelo técnico e da sagacidade rítmica do mundo real captado.

A imagem-intensa é uma imagem - qualquer que, na sucessão das infinitas constelações espaciais de ação/reação de agentes, recebe a carga do extraordinário transformando em “única”. (RAMOS: 2004, 198).

Essa unicidade a qual fala Ramos pode ser entendida como a focalização do *real* pela relação poética entre sujeito e objeto. No caso de *Encontro com Milton Santos* estes sinais são evidentes, pois a auto-reflexividade documental é instrumento de uma visão higienizadora e encourada de sentido. O engajamento é fator balizado pela narratologia

⁶ Ibazeta sintetiza: “Por vezes, mesmo a voz de um dos entrevistados assume um papel de intermediário entre a voz do locutor e a voz da experiência, ajudando o locutor a expressar suas idéias e conceitos. Bernardet chama de locutor auxiliar a esses intermediários que falam dos entrevistados de modo geral e assumem uma posição de poder no sistema de informação, *status* que também exercem na vida real. Estabelece-se assim uma relação sujeito (do saber)/objeto (do saber) (IBAZETA: 2011, 1).



do enfrentamento e condicionado por aportes caros à insígnia da objetividade realista (neorrealismo italiano, cinema direto, cinema verdade, cinemas novos nacionais etc.). Encontram-se, com essas aproximações de teor realista, práxis do comentário como herança salvacionista de mundo, ligadas, de certo modo, à verossimilhança ficcional, mas também cercadas de impasse da significação do tema mostrado.

O humanitarismo é chave para se entender as fases do documentário brasileiro. Para Sarno (1984):

O moderno documentário brasileiro, aquele a que Paulo Emílio se referiu: “focalizando sobretudo as formas arcaicas de uma vida nordestina e constituindo de certa forma o prolongamento, agora sereno e paciente, do enfoque cinemanovista, esses filmes documentam a nobreza intrínseca do ocupado e sua competência”, construiu sua poética numa relação próxima com as ciências sociais. A sociologia, a economia, a política funcionaram como prismas através dos quais a câmera do documentarista buscava apreender a realidade. É bem verdade que desde o início levaram vantagem sobre cinema vérité porque nunca se iludiram quanto à possibilidade de atingir a pura objetividade (SARNO: 1984, 61/62).

É lançada na fala de Sarno uma dualidade fundamental. A objetividade vivenciada não pode se dar apenas pelo recuo; é intrínseco, por outro lado, o engajamento cunhado por uma espécie de pensamento de êxito, a revelar um determinado *ethos*, um “espírito de tempo”, em que o cinema novo sempre depositou forte carga simbólica de enfrentamento. Silvio Tendler parece caminhar através desta linhagem de lógica solidária e crítica.

Engajamento multiparticipativo

A performance discursiva de *Encontro com Milton Santos* é o choque de realidade que situa a revanche social (“os de baixo” em embate com “os de cima”) diante do prisma de um duelo. Os atores despossuídos são encarados no filme pela chave da representação de resistência.

Esse ditame de enfrentamento será posto das mais variadas formas, reforçando o interesse em pontuar o engajamento como processo de luta contra o desabrigo, a inquietação e a fome em diversas regiões do mundo. Desde passeatas até incorporações e ocupações (sem-terras e sem-tetos, por exemplo) o filme propõe rupturas a todo instante. Nesse caminho, a autenticidade de Tendler é característica de seu propósito de cinema (*Glauber, labirinto do Brasil* (2003), *Os anos JK* (1980), *Jango* (1984) e o mais recente *Utopia e barbárie* (2009)). Em todos eles parece haver uma necessidade de



legitimação histórica para dar conta dos males aos quais seus personagens foram atirados. Esse processo de assimilação se dará com usos e reusos de imagens de arquivo (das mais variadas fontes) sempre a revelar aspectos outros de descontexto. Ao analisar *Os anos JK*, Bernardet (2009) adverte:

A estrutura de algumas frases da locução também nos propõe uma compreensão da história pelo paralelismo [...]. O que me parece sustentar a construção do filme - tal como a descrevo – é que a história fornece lições e devemos aprender com elas [...]. Nesse processo as imagens, catadas de acervo das imagens cinematográficas do passado, têm um função legitimadora, dão chancela de autenticidade ao modelo escolhido (BERNARDET: 2009, 247/248).

As inquietações de Bernardet na análise de *Os anos JK* podem, em certa medida, ser transpostas ao *approach* rítmico de *Encontro com Milton Santos*. Há, nesse debate, a nosso ver, um modelo que reforça, pela necessidade da legitimação autêntica, a clarificação de vozes (segundo Nichols). Ou seja, um outro mundo só será possível, pelos apontamentos da obra de Milton Santos, justamente, pelo desmonte dos discursos hegemônicos, e pela desapropriação da imagem arquivada que, reutilizada, passa a exercer outros papéis no veio costurado e narrado poeticamente.

Esse desenlace não deixa de se posicionar como filtro de uma representação da realidade vista *como ela é*. As imagens conotam, sempre, e no caso de *Encontro com Milton Santos*, especificamente, demandas que se assumem pelo convívio de práticas cotidianas sociais; os exemplos do *hip hop* praticado em Ceilândia, e da utilização da mídia eletrônica por indígenas adquirem, no convívio social cotidiano, estatutos morais e éticos.

Essa disposição ética, ademais, é guia de conduta do filme, visto que é a principal interpretação da polarização estabelecida por Tandler. Afinal de contas não existe enfrentamento (tampouco engajamento) sem a clara evidenciação de dois pólos de luta.

As várias lutas retratadas em *Encontro com Milton Santos* se materializam na estampa do aspecto subjetivo (principalmente, do pensamento de Milton Santos avalizado por Tandler), porém, pelo nível estendido da objetividade documental. Esse dilema das buscas de documentaristas brasileiros, exposto aqui na fala de Sarno, é retomado por Avelar (1978) na análise que faz do tom do cinema documentário brasileiro:



O que importa é o tema do filme. A linguagem permanece aí tão invisível quanto a linguagem da ficção tradicional que procura levar o espectador a esquecer a tela, o projetor, o filme, a se sentir no meio da realidade filmada (AVELAR: 1978, 88).

Percebe-se, com isso, que a ilusão proposta pelo documentário se firma pela sua própria condição de autenticidade, como registro cabal de nossas vidas. Nesse sentido, *Encontro com Milton Santos* se envereda, nesta autenticação, para os níveis da multiparticipação coletiva, referendando o estatuto de um filme construído em olhar, no mínimo, progressista.

Morin (2008) acredita que a participação afetiva cinematográfica advém das projeções-identificações e dos espíritos de união entre representação e representado. A ilusão própria da ficção seria um arremedo para entendermos também as dinâmicas do processo de prática e fins do documentário. A participação afetiva será efetiva quando houver no caminho da diegese um apto “mágico” de entendimento do mundo.

Entre a magia e a subjetividade estende-se uma nebulosa incerta, que ultrapassa o homem sem contudo dele se desligar, e cujas manifestações assinalamos ou designamos com as palavras da alma, coração ou sentimento. Este magma, ligado a uma e a outra, não nem a magia nem a subjetividade propriamente ditas. É o reino das projeções-identificações ou participações afetivas. O termo participação vem coincidir exatamente, no plano mental e afetivo, com a noção de projeção-identificação. Por isso empregaremos indiferentemente (MORIN: 2008, 148).

Portanto, em *Encontro com Milton Santos*, há um interesse de fundo na associação entre as vítimas da globalização perversa e fantasiosa com o desenho de um mundo construído por outra idéia ética. Essas dinâmicas duais fincarão o pé na projeção-identificação corriqueira do discurso e ratificarão as falas fortes e impostas por Tandler em seu objetivo de engajamento. Há, pois, um elo entre a postura engajada do documentarista e o estrato de coisas representadas na tela, projetando, assim, toda a chancela que o personagem-mor Milton Santos sedimenta, a saber: o conceito de globalitarismo, uma nova ordem mundial balizada pelo consenso de Washington, vaticinada por um mundo hostil de decisões/ações desumanas.

Este deslocamento antitético faz com que o filme empreenda grandes debates acerca de comportamentos distintos: o mundo do norte x o mundo sul; centro x periferia; controladores do capital x vítimas da tormenta capitalista.

O engajamento é, antes de tudo, um aprofundamento das mazelas radiografadas por Milton Santos, embaladas por sua própria fala, e reconduzidas, no nível da



enunciação, pela sacrossanta rubrica do enfrentamento participativo. Nesse contexto, o MST, por exemplo, parece sugerir outro mundo a ser construído – a despeito da lógica irracional contemporânea – pela revanche. Há outros exemplos neste sentido: a possibilidade da cultura do *faça você mesmo*, desembocando em experiências calcadas na produção de vídeos digitais (Carlos Pronzato e Aderley Queiroz), elucidando causas de grupos minoritários na América Latina.

As revanches são referendadas no filme enquanto requisito de emancipação e consciência do mundo no reconhecimento do local da práxis cultural, enveredando tais elementos a um “projeto” de cinema ansiado em impor como salvoconduto aspirações engajadas. O tom hegemônico universal e global é colocado em xeque, pois as divisões da ordem capitalista são reutilizadas, em *Encontro com Milton Santos*, pelo tom da revanche preconizada pela geografia humanista.

Assim, entraríamos em um “período popular da história”, com suas lutas e conflitos de ordem contra-hegemônica, estabelecendo idiosincrasias do mundo em moto contínuo. Há, além disso, a proposta (sempre solidária, no mais) do reordenamento de papéis geopolíticos da África, da China, da América Latina etc. Para Nichols:

Documentários com uma visão mais sofisticada do âmbito histórico estabelecem uma leitura preferencial através de um sistema textual que afirma sua própria voz, em contraste com as vozes que ele recruta ou observa. Tais filmes nos confrontam com uma alternativa a nossas hipóteses sobre as coisas que povoam o mundo, sobe as relações que há entre elas e que significado possuem para nós (NICHOLS: 2004, 63).

Assim, no engajamento proposto em *Encontro com Milton Santos*, o significado de cisões e uniões, no emaranhado de vozes, é sempre visto com o afeto da participação e com o estabelecimento de um código de resistência fundado na ética e na apropriação cotidiana do território. Por isso que setores indígenas e movimentos ligados aos negros são constantemente enumerados pelos suas condições e demandas. Mesmo quando nomes “célebres” discursam (Eduardo Galeano, Celso Amorim, Joseph Stiglitz, José Saramago), seus recados são coadunados às lutas de Oscar Oliveira (líder de movimentos social na Bolívia), de Aderley Queiroz ou de Carlos Pronzato.

Há, nas escolhas de Tandler, a tentativa de criação de um *ethos* que, para Santos (2011), sempre confronta os jogos da técnica capitalista com a vivificação territorial de cidadania, no mais:

Nas condições atuais, o cidadão do lugar pretende instalar-se também como cidadão do mundo, a verdade, porém, é que o “mundo” não tem como emular os lugares. Em consequência, a expressão cidadão do mundo torna-se um voto, uma promessa, uma possibilidade distante. Como os atores globais eficazes são, em última análise, anti-homem e anticidadão, a possibilidade de existência de um cidadão do mundo é condicionada pelas realidades nacionais. Na verdade, o cidadão só o é (ou não o é) como cidadão de um país (SANTOS: 2011, 113).

Trata-se de um diagnóstico das condições as quais o cinema de Silvio Tendler parece impor como emblema, na personificação do pensamento de Milton Santos. Nesse sentido, a cidadania de um mundo globalizado parece se unir, nesse importante vínculo demarcativo, à radiografia dos problemas e às exigências de um plano de ação austero e irreverente: assim, entrariam nesse caldo de ação o rap, o funk, o movimento manguê beat, as lutas antiprivatistas, o movimento LGBT, o movimento negro, o movimento punk, os indígenas latino americanos, os mulçumanos na prerrogativa do direito de uma fé ancestral etc. Nesse montante de demandas, o cinema de Tendler é parte de um projeto que se inicia, como se viu, pela ordem ejetora do cinema novo, e que caminha no diálogo com as correntes latino americanas de práxis cinematográfica.

Nesse sentido, um ensaio como *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Paulo Emilio Salles Gomes, é dotado de sentido na absorção que toda uma geração de cineastas brasileiros fez das etapas de representação de nossas mazelas. Essas premissas de uma modernidade cinematográfica – em paralelo às nossas precariedades de toda ordem - foram apropriadas pelo documentário brasileiro, em perfeita sintonia com a produção latino americana e em sinergia com as retratações de tais cinematografias, fincando, pois, os paradoxos do lugar da América Latina e do nosso cinema. Franco (2008) sintetiza essas aspirações e apropriações:

As preciosas lições aprendidas no convívio com o neorealismo italiano foram trazidas aos países latino-americanos e mostraram-se perfeitamente aplicáveis à realidade das nossas cinematografias incipientes. Nossas dificuldades cinematográficas, no entanto não eram por carência de idéias e de energias para a produção de filmes tão engajados aos nossos problemas sociais quanto os italianos, embora houvesse diferenças profundas entre a Itália de pós-guerra e a América Latina ainda em estado de submissão aos seus vários colonizadores (FRANCO: 2008, 2).

Nota-se que, além do engajamento proposto, a figura de Milton Santos se transforma num emblema, a ratificar a luta contra o processo colonizador e globalitário.



Milton Santos como emblema

Encontro com Milton Santos percorre o seguinte itinerário:

→ *A apresentação de Milton Santos como um intelectual outsider*

Há nessa demarcação uma proposta de sincretismo entre o pensamento do geógrafo - e seu estudo sobre a ocupação territorial⁷ - e as marcas de um emblema de propensão crítica. É evidente que a nomenclatura distinguida pelo *gauche* faz todo sentido nas linhas que o filme desnuda. Surge dessa interação uma apropriação positiva com outros personagens lidos por Tandler: JK, Jango, Glauber Rocha. Em *Utopia e barbárie*, Tandler costura a fragmentação do mundo a partir de *maio de 68*, com cenas e falas de vários cineastas (Amos Gitai, Francesco Rossi, Gillo Pontecorvo, Fernando Solanas etc.) no interesse em possuir um resumo, uma resenha da história.

→ *O confronto entre a hegemonia e o conflito*

Cabe aqui ressaltar que essa divisão se dá , antes de tudo, nas emaranhadas linhas do controle da produção da informação. A perversidade é explicada juntamente com os dilemas do direito à cidadania, restando à mídia desenvolver o poder de fabulação , com a concentração do capital simbólico da informação. O controle só será rompido pela saturação do sistema e pela absorção emancipada. Há no filme, em um plano proposital no roteiro, o passeio de moradores de uma comunidade carente em um shopping Center, rivalizado com a visita de dois estrangeiros à favela da Rocinha, no Rio de Janeiro. Os turistas ficam encantados com a paisagem onírica de uma cidade domesticada de sua violência. O filme percorre tais olhares em ambientes distintos com escárnio irônico.

→ *A perversidade e o pensamento único*

A proposta libertária que Tandler assinala é um outro mundo é possível a despeito do consenso. Esse consenso será rivalizado por um idéia de consciência universal (SANTOS: 2011), em um novo mundo construído e sedimentado pelos “de baixo”. Por isso, o filme perfila depoimentos que darão conta do constaste da perversidade do mundo globalizado, mas vê, também, a verificação de uma teoria que reforça o

⁷ Milton Santos esclarece os dilemas do território na lógica da velocidade: “Hoje, vivemos um mundo da rapidez e da fluidez virtual, possível pela presença dos novos sistemas técnicos, sobretudo os sistemas da informação, e de uma fluidez efetiva, realizada quando essa fluidez potencial é utilizada no exercício da ação pelas empresas e instituições hegemônicas (SANTOS: 2011, 83).



papel “terceiro mundista”, num instrumento pós-colonial crítico dos paradigmas alicerçados no neoliberalismo.

→ *A nova divisão do trabalho na esfera da globalização do território*

Para Santos, há uma separação entre a precariedade da força de trabalho e o trabalho escalado no nível global. Esse descompasso é nítido em *Encontro com Milton Santos*, na medida em que Tendler desloca seu olhar na fusão do desemprego recorrente no mundo do sul com a rotunda preocupação com os excluídos.

→ *As muralhas da globalização*

Há aqui um painel sobre a condição da herança das divisões do mundo bipolar na guerra fria com a aparente falácia de uma nova ordem mundial fincada no estreitamento de territórios. Nesse sentido, cenários como a divisão do México com os Estados Unidos, o norte da África, as comunidades indígenas, serem sempre pontos geográficos de profunda tensão, por se insinuarem locais de extremos desajustes e descompassos com o discurso posto como ordeiro. É no conflito que Tendler usará depoimentos ensejados a esses cenários despossuídos de ordem.

→ *O papel da mídia e a revanche*

A revanche vem pelos “de baixo”, balizada pelo componente ético e o conhecimento vivificado do cotidiano, ou na violência absorvida pelos modos de pulsão do dia a dia. Trata-se da revanche, ademais, não só ao *status quo*, mas também às ondas de informação estanques que parecem enxergar o mundo de um modo uniforme. O documentário se serve aqui (e serve também) ao propósito de verificar as chamadas contracorrentes da informação, pelo seu valor de uso. Nesse sentido, a *imagem-intensa* é dispositivo para o referendo de um discurso anteposto ao pasteurizado mundo da informação anti-revanchista.

→ *Outra globalização é possível*

Na parte final do documentário, há uma pausa rítmica a demonstrar na fala cuidadosa e calma do geógrafo o estado de coisas ao qual estamos inseridos, em uma potência de verdade, uma possibilidade de cenário, demonstrado pelas marcas de um mundo complexo, porém, com a possibilidade mais justa e equilibrada. Essa ecologia do pensamento se materializa pelo atributo da humanidade.

Essa humanidade (que nunca existiu e está a ser construída, segundo Santos) é o elo para entendermos o que aqui foi demonstrado. Uma humanidade que parece



sustentar os questionamentos de Tendler a partir de um modelo sociológico de documentário⁸.

Percebe-se, no percurso orgânico e narrativo do filme, um apelo de deslocamento – deslocamento esse retirado do pensamento teórico de Milton Santos. Ou seja, tem-se um mundo em desajuste pelas amarras do consenso e do pensamento único, e há a necessidade de um confronto, de um enfrentamento de tais condições, a saltar os homens para um consciência universal. Esse caminho será percorrido em meio a conflitos de toda ordem.

Necessita-se, nesse contexto, da discussão da importância da fala e do lugar da fala. Ibazeta (2011) localiza algumas delas:

A falta de uma norma consistente é muito visível na voz da experiência mobilizada. No caso da Bolívia, Sergio Queiroz é um homem que pede a industrialização e nacionalização dos hidrocarbonetos, e é apresentado como um morador de El Alto. Esse fato é importante. Os moradores desse bairro têm um elevado grau de organização e intervenção social. Em sua fala, o entrevistado se refere a seu bairro quando diz: “Nós temos um lema: o Alto de pé, nunca de joelhos”. Ou seja, saber de onde o entrevistado vem é importante nesse caso. A próxima entrevistada, que não vem acompanhada dos créditos, diz que os bolivianos deveriam ter gás garantido a preços mais baixos. No caso da Argentina encontramos dois manifestantes, sendo que somente um deles é identificado como “Argélia, manifestante”. O outro entrevistado também parece estar numa manifestação, se não a mesma, mas nada é dito sobre ele. Em uma entrevista feita no Rio de Janeiro, os dois integrantes afetados do movimento sem teto, que dão excelentes argumentos contra a expulsão de moradores de prédios ocupados ilegalmente, não são identificados (IBAZETA, 2011, 3).

Mais à frente a autora esclarece que “Tendler escolhe voltar a uma reflexão político-social provocadora” (IBAZETA: 2011). Trata-se de um provocação evidenciada, a nosso ver, na busca incessante por um mundo utópico, e volumada na tela pela investigação desse próprio mundo.

Considerações derradeiras

Funda-se, de fato, um novo mundo. Para sermos ainda mais precisos, o que, afinal, se cria é o mundo como realidade histórica unitária, ainda que ele seja extremamente diversificado. Ele é dotado com uma data substantivamente única, graças aos traços comuns de sua constituição técnica e à existência de um único motor para as ações hegemônicas, representado pelo lucro à escala global. É isso, aliás, que, junto à informação generalizada, assegurará a cada lugar a comunhão universal com todos os outros (SANTOS: 2011, 173).

⁸ Bernardet explica: “No contexto sociocultural do início dos anos 60, marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade, desponta um gênero cinematográfico que chamarei de “modelo sociológico”” (BERNARDET: 2009, 11/12).

Silvio Tendler trabalha em seus filmes o ajuste de pontos que a história parece ter desmanchado. Há várias pendências em torno do aporte técnico que utiliza para sedimentar o anúncio de tal ordenamento. Em *Encontro com Milton Santos*, a busca pela “realidade histórica unitária” permite fazer da representação o estabelecimento de uma união que é, antes de tudo, uma semiose com o mundo representado.

O mundo representado em *Encontro com Milton Santos*, contudo, envereda-se pelo entendimento de um pensamento científico e de uma conversa com o autor de tal pensamento. Na edição final, são poucas as perguntas feitas diretamente por Tendler (cf. IBAZETA: 2011), o que corrobora a aula promulgada por Santos e o documentário como meio infalível para a esse fim.

A partir dessa preocupação e das condições de materialidade do documentário, *Encontro com Milton Santos* se solidifica como uma reflexão do mundo contemporâneo, embasado no trabalho documental de várias ordens (depoimentos, imagens de arquivo, deslocamento sensorial, *mise en scene*, aportes de uma discursividade ficcional etc.) como interação, diálogo. Esse diálogo, a nosso ver, demonstra-se por desnudar o discurso pela imagem em caráter ilustrativo. Isto é, a cada fala de Milton Santos, um sopro de sincronia imagética nos é mostrado, evidenciado, clarificado.

A partir do diálogo, as vozes se unificam nas intenções de enfrentamento do sujeito-câmera, ou do documentarista, para simplificarmos. Ocorre, pois, uma imersão, não de cenários, mas de propagações temáticas de vários tons por meio da reflexão engajada e dialógica. A humanidade ante o consumo perverso de símbolos da globalização é estendida a um registro emblematizado pelo enfrentamento e pela participação afetiva. Essa efetividade de ar subjetivo é a ferramenta de posição engajada de Silvio Tendler, em constante aproximação com sua própria obra e com as linhagens do cinema moderno praticado na América latina a partir da segunda metade do século XX.

Tais apropriações são vistas na idéia de cinemas verdades (AUGUSTO: 1966), no entanto, há em *Encontro com Milton Santos* algo entendido como auto-reflexão de caráter observacional (NICHOLS: 2004). Esta observação, todavia, é sempre praticada na imersão temática e na ilustração intensa da imagem na medida em que entranha e “joga” todos os depoentes no mesmo barco: a edificação de uma sociedade, de um mundo regido por ares mais conscientes.



Com tudo isso, a intensidade mostrada em *Encontro Milton Santos* é erigida pelo seu próprio tom e pelo personagem radiografado. Esse pensamento de nível universal anuncia os paradoxos, as buscas de territórios, os desconsolos insuportáveis do mundo contemporâneo, e tece um registro. Registro esse encharcado de enfrentamentos e chamamentos à luta.

Referências

- ENCONTRO com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá. Direção de Silvio Tandler. 2006 (89 min.).
- AUGUSTO, Sérgio. *A propósito do “cinema-verdade”*. Filme Cultura. Rio de Janeiro, n. 1, 1966.
- AVELLAR, José Carlos. *Objetivo subjetivo*. Filme Cultura. Rio de Janeiro, n. 30, agosto, 1978.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- FRANCO, Marília. *Vivências em torno do nuevo cine latinoamericano*. Curitiba, FAP, 2008.
- GODOY DE SOUZA, Hélio Augusto. *Documentário, realidade e semiose*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.
- IBAZETA, Maria Celina. *O modelo sociológico revisitado no documentário político Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá*. Revista Rumores, São Paulo, Ed. 9, jan-junho, 2011.
- MORIN, Edgar. *A alma do cinema*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 4.ed. São Paulo: Graal, 2008.
- NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional (volume II)*. São Paulo: Senac, 2004.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*. In: _____ (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional (volume II)*. São Paulo: Senac, 2004.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 20.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011.
- SARNO, Geraldo. *Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário*. Filme Cultura. Rio de Janeiro, n. 44, abr-agosto, 1984.