Cotidiano, memória, devaneios e tristezas do cidadão comum nos documentários *Carta para o Futuro* e *Mataram meu irmão*[1]

Denise Tavares[2]
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

Resumo

Entre as várias possibilidades de renovação narrativa e de linguagem em que se debate o documentário contemporâneo, destaca-se o foco no personagem comum e seus dramas, que deslizam na tela quase ao mesmo ritmo de seu cotidiano. Tal estratégia pode ser pareada ao diagnóstico de Agnes Heller (2008), para quem a vida cotidiana é o centro da "substância social". Esta é a aposta de *Carta para o Futuro*, (Renato Martins, 2011) e *Mataram meu irmão* (Cristiano Burlan, 2013) que, por caminhos e objetivos de produção bem distintos, fabulam narrativas em que os discursos dos indivíduos comuns revelam-se nas suas múltiplas ambiguidades e, por isto mesmo, firmam-se como performances significativas da memória, dos desejos e das crises de um espectro social que se desenha para além do universo restrito dos próprios protagonistas destes filmes.

Palavras-chave: Documentário; cotidiano; cidadão comum; *Carta para o futuro*; *Mataram meu irmão*.

Introdução

A trilha musical que inicia o filme *Carta para o Futuro*, embalando créditos que se alternam com planos rápidos e fechados de cenas e objetos cotidianos, instaura uma sensação de *déjà vu* bastante desconfortável. Afinal, não são poucos os filmes latino-americanossobre que recorrem à marcação de palmas e tambores ritmados, estabelecendo uma relação-clichê que remete a uma população festiva e sorridente. Mas esta primeira impressão logo é superada pelo registro grave da voz fora-de-campo que assinala a data do início da narrativa: 31 de dezembro de 2008, um dia especial para se recordar os entes queridos. Em pb, em um ângulo que desvenda a câmera subjetiva, acompanhamos uma sequência curta em que um carro desliza por uma estreita rua da cidade sob o som, agora, de uma trilha musical dedilhada com poucas notas de um piano, enquanto a voz continua expressando a sua relação afetiva com a data. Um corte rápido e a voz ganha uma dona - Miriam, 60 anos -, que surge em cores em um cemitério, demarcando que nesta data especial estava ali para reafirmar o quanto continua se esforçando para realizar os sonhos

[1] Trabalho apresentado no GP de Cinema, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós Graduação Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense, UFF. E-mail: denisetavares51@gmail.com

dos que já morreram e que também mantém a esperança de um próximo ano melhor. Em seguida a este diálogo afetivo com o passado, segue-se o testemunho de um novo personagem que fecha a chave do filme ao dizer que, para se conhecer a inquietação das pessoas é preciso entrar em suas casas.

Esta abertura do filme explicita um dos caminhos da produção documentária atual, cujo investimento em narrativas fragmentárias diagnostica um quase-consenso em torno do conceito do documentário como representação da realidade, algo bem distante do mito da objetividade que marcou o chamado cinema direto[3], dos anos 1960. Em sintonia à esta percepção contemporânea do imperativo da diversidade, os projetos documentários deslocam-se das temáticas extraordinárias, reconhecendo na cadência e cadeia de acontecimentos cotidianos, um universo que merece ser focado e que tem alta capacidade de proporcionar reflexão. Como coloca Heller

> A vida cotidiana não está 'fora' da história, mas no 'centro' do acontecer histórico: é a verdadeira 'essência' da substância social. Nesse sentido, Cincinato é um símbolo. As grandes ações não cotidianas que são contadas nos livros de história partem da vida cotidiana e a ela retornam. Toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica precisamente graças a seu posterior efeito na cotidianidade. O que assimila a cotidianidade de sua época assimila também, com isso, o passado da humanidade, embora tal assimilação possa não ser consciente, mas apenas 'em-si'". (HELLER, 2008, p.35)

Trata-se de um cenário marcado pela percepção de que os mais diversos organismos sociais, as mais diversas realidades que confrontamos são "...tramas narrativas e dramatúrgicas em que, quando não somos mais espectadores de cinema, cada um de nós está enredado e aprisionado" (Comolli, 2008, p. 222). Articular um roteiro compreendendo este limite que é, paradoxalmente, libertador, depende, portanto, de se dialogar com as potencialidades generosas das fissuras da própria realidade. É nelas, e não mais no espetacular, no extraordinário, que se encontra o substrato do documentário contemporâneo vitalizado. No entanto, como discutiremos em seguida, as armadilhas de um gênero que dança sempre muito próximo às estratégias normativas da objetividade, não desaparecem tão fácil e completamente. De todo modo, o esforço de projetos como *Carta para o futuro* e *Mataram meu irmão* dizem muito, inclusive, pelas próprias contradições que apresentam o que, de algum modo, reafirma que já não é possível desenhar fórmulas.

[3] Cinema direto é um estilo de realização documentária iniciada nos anos 1960 e que teve como núcleo principal a produtora Drew Associates (1959-63), criada pelo repórter fotográfico Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock. Ambos defendiam o fim de estratégias dramáticas como o comentário, a música e os ruídos assumidos pela escola inglesa, argumentando que tais recursos falseavam os documentários. (DA-RIN, 2004).

Carta para o futuro: passado e esperança como motes

As filmagens dirigidas por diretor Renato Martins começaram em 2004 e se estenderam por sete anos, em cinco viagens que fez para Cuba. Neste país, Martins e sua equipe estabeleceram um convívio próximo à família de Miriam Torres Santos, professora de 60 anos que convive, em sua casa, com quatro gerações: seu pai, Pipo, um lúcido revolucionário de 90 anos; sua filha Yulme e os dois netos, Christina e Diego. Miriam ainda é mãe de Julio, que mora em Miami com mulher e filhos.

Trata-se de uma família francamente favorável à revolução cubana mas a travessia do tempo traz também questionamentos, em especial após a ida de Miriam aos Estados Unidos, para visitar o filho. Apesar de não se posicionar de forma contundente, a professora sugere que Cuba precisa mudar. Seu discurso político, no entanto, mantém a serenidade dos que ainda acreditam que o caminho desenhado sob a liderança de Fidel Castro, foi o melhor que poderia ter ocorrido ao país. Isto não significa que ela esteja alheia às consequências do longo embargo ou que o filme não apresente as contradições e limites que o cotidiano revela: uma das cenas mais reveladora destas dificuldades é a que mostra Miriam precisando recorrer aos vizinhos para ter água em casa.

Mas, mais do que focar impasses e discursos que remeteriam a posicionamentos, o documentário preocupa-se em colar a câmera com afeto e proximidade junto aos personagens escolhidos. Isto permite captar a naturalidade da fala, como a do pequeno Diego, então com 8 anos, descrevendo a rotina da sua vida, detalhadamente, desde a hora que acorda até o momento de dormir: "E amanhã, faço tudo igual de novo", acrescenta o menino, cuja fala permite vislumbrar uma educação de período integral que os drásticos limites financeiros não impediram de existir. Uma propaganda positiva da política cubana muito mais eficiente do que os longos discursos de Fidel.

A estética do documentário acumula as diversas tessituras das várias câmeras utilizadas nos longos anos de sua realização. Também estão no documentário, ampliando esta diversidade, uma boa gama de material de arquivo da família, revelando outra faceta positiva do sistema: o acesso ao audiovisual que, pelo menos os militantes, tiveram. São filmagens corriqueiras, captadas em poses diretas ou simplesmente de registros como banhos de piscina, que enfatizam a estética aparentemente despretensiosa do documentário, marcada pelos enquadramentos despojados e por transições que privilegiam uma postura de escuta, em que a fala das personagens conduzem a narrativa em um processo não-sincrônico. Esta opção abre espaço a planos ainda mais "naturais", verticalizando o enlace

do dia-a-dia, na qual a visibilidade do diretor e sua equipe é quase nenhuma sem, no entanto, se negar a aparecer. Uma cena emblemática neste sentido é um diálogo entre avô e neto, em que o enorme microfone da vara boom fica exposto tanto quanto a irritação do garoto que, mal humorado, acusa o avô de ser amigo de Bush, o que provoca uma reação explícita de Pipo: "Hoje você acabou comigo. Sabe o que é ser amigo do Bush"? - indaga, colocando o quanto o ex-presidente norte-americano é desprezado na ilha, em especial por um revolucionário como ele.

Sem preocupação com uma linearidade narrativa, o filme se constrói em cenas que se apresentam como flagrantes do cotidiano e que, costuradas, se desenham como crônicas, estabelecendo um fluxo de imagens e sons, em uma chave muito distante dos *reality show*, justamente porque mediada por uma relação afetiva que o "cidadão comum" reconhece, identifica pois, além de abrir espaço para múltiplos protagonismos, afirma-se na espontaneidade que, como coloca Heller, é a característica que domina o dia a dia.

> A espontaneidade caracteriza tanto as motivações particulares (e as formas particulares de atividade) quanto as atividades humano-genéricas que nela tem lugar. O ritmo fixo, a repetição, a rigorosa regularidade da vida cotidiana (que se rompem quando se produz a elevação acima da cotidianidade) não estão absolutamente em contradição com essa espontaneidade, ao contrário, implicam-se mutuamente. A assimilação do comportamento consuetudinário, das exigências sociais e dos modismos, a qual, na maioria dos casos, é uma assimilação não tematizada, já exige para sua efetivação a espontaneidade. (HELLER, 2008, p.47).

Em outras palavras, a "novidade" de uma câmera circulando em seus espaços íntimos é assimilada pelos Torres com a continuidade-descontínua das viagens e chegadas do diretor e equipe que produzem um movimento que o incorporam à história da família e o integram, também, dos lugares da memória. Assim, a cada nova possibilidade deste registro-convivência, as expectativas podem ser checadas, revistas, e as perdas - como a morte de Pipo - partilhadas. "A vida cotidiana não está 'fora' da história, mas no 'centro' do acontecer histórico: é a verdadeira 'essência' da substância social", assinala Heller (2008, p. 34). Tal percepção, que sacudiu a historiografia desde a Escola dos Annales[4], dialoga com o fardo crítico que se abateu sobre o documentário clássico, predominante nas décadas de 1930/1940 (e sobrevivente, ainda, em versões televisivas do gênero), cuja marca era a condução narrativa por uma "voz de saber sobre o mundo" (Ramos, 2008).

[4] Referência ao grupo de historiadores que se associou à revista francesa Annales, criada em 1929 com o objetivo de revisar e rever métodos e temas da historiografia clássica o que implicou, entre outras mudanças, a percepção da importância de "o homem comum" como fonte importante da história. (BURKE, 2010).

No lugar, portanto, de alguém que apresenta claramente a sua interpretação dos fatos, *Carta para o futuro* assume-se como um registro de pequenos acontecimentos que se sucedem no tempo e espaço, inclusive os que promove. Emblemática, neste sentido último, é a cena em que Miriam apresenta suas memórias a partir de uma série de fotos, como tantos e tantos grupos familiares fazem. Nesta sequência, a personagem não só expõe as imagens cristalizadas no papel, como identifica os signos significativos da sua existência: "Este camafeu - diz, apontando para a jóia pendurada no pescoço da sua mãe - está guardado por aí". Em seguida, ela aponta, em outra foto, o quarteto musical do qual o pai fazia parte. Uma lembrança que a continuidade narrativa anula qualquer possibilidade hierárquica já que sua fala "emenda-se" com a do pai que complementa a informação, o que revela um dos artifícios da edição já que os cenários de cada conversa são distintos.

Trata-se, é claro, de estabelecer uma estrutura narrativa que busque diluir a centralidade de Miriam como a condutora da história, tecendo suas falas de modo que estas se entrelacem às dos outros membros da família, o que, de certo modo, compromete a singularidade dos personagens. Quem se sobressai nesta estratégia é Diego, justamente porque é o que apresenta mais mudanças no tempo recortado do filme, já que passa da infância à adolescência, o que significa uma relativa perda da inocência entusiasmada com que descrevia, quando criança, sua rotina.

Entretanto, o maior contraste às falas da família Torres, especialmente às de Miriam, Yulmi e Pipo, surge a partir da introdução da família cujos primeiros membros apresentados são Juan Carlos Ceppe, seu irmão Joan Ceppe e o primo Carlos Michael Regovio. Eles são introduzidos no filme por um longo plano-sequência, marcado por uma trilha musical percusiva, tensificada pelo ritmo de intervalos curtos, que se inicia dentro da casa e acompanha o trio em direção à rua por um caminho estreito, muito similar às favelas brasileiras. Assim, enquanto o cenário dos Torres é relativamente confortável, com amplos espaços apesar das limitações econômicas, a desigualdade se revela com a inclusão destes novos personagens, que ocupam lugares mais à margem da sociedade e que também são mais explícitos sobre as condições limitadas economica e socialmente em que estão. Vale destacar que esta sequência inclui com uma sutil ironia ao "cobrir" a discurso de Juan Carlos, em determinado momento, com uma imagem granulada de uma esquina onde se destaca, no alto do prédio, um *outdoor* de tamanho médio que tem a figura de Che Guevara e uma frase: "Teu exemplo vive. Ideias perduram".

Os novos personagens são negros e a comparação com a situação vivida pela família branca, a partir da realidade brasileira, é inexorável. Principalmente porque ao contrário do que ocorreu com os Torres, o cenário da entrevista, registrada nos moldes clássicos do documentário, não é o espaço de moradia comum: Carlos é o primo que não mora ali, mas numa casa próxima, junto com a mãe e sobrinho, acentuando a percepção de uma relativa desestrutura familiar que facilita e explicita movimentos como o de Juan Carlos, que tentou viver na Europa mas não conseguiu em função da documentação incompleta.

Estas primeiras impressões, no entanto, são atenuadas pela continuidade do discurso de Juan. Bastante articulado e consciente da situação cubana, ele valoriza os conhecimentos que a vida na ilha proporciona só que, ao mesmo tempo, o ritmo exausto contrasta com uma fala aparentemente conformista, que inclui nos entre-trechos, as possibilidades de depressão, de vontade de não estar ali: "Mas Cuba é como é", afirma. São tensões que se oferecem voluntariamente pois como lembra Comolli "Os homens reais que atuam nos filmes documentários não são, de modo nenhum, atores profissionais, à mercê de uma produção, de um contrato, de uma ordem. Eles entram em um filme apenas na medida que assim desejam" (2008, 175).

É esta vontade de falar, de narrar a própria vida, que alimenta Carta para o futuro. O próprio título do filme remete às imprecisões que a situação do tempo presente do documentário abriga. Assumir a impossibilidade de prospecção, de vislumbre do futuro, acentua a circunscrição ao passado, que filme e Cuba, tentam perpetuar. Assim, apesar da travessia temporal, as mudanças sempre aparecem na mesma direção e o que se altera é apenas o nível das tensões, medos e também esperanças. Tal diagnóstico só é possível porque o projeto fílmico abre-mão das tentações generalizantes, deixando que estas venham das bocas dos personagens comuns, o que lhe dá leveza justamente porque são parte inerente às rotinas contemporâneas.

Outro personagem do filme é Luiz Alberto Munier Ramos, motorista do Ministério da Educação de 42 anos, pai de três filhos. É ele quem faz o diagnóstico mais contundente em relação à decadência de Cuba após o fim da União Soviética. Uma relação que, segundo ele, distanciou a ilha da América Latina a ponto dos seus habitantes viajarem muito mais para os países que compunham o bloco socialista do que para seus vizinhos. O discurso integrado à política cubana de Luiz contrasta vivamente com uma rápida fala de seu filho, que inicia assumindo o discurso oficial mas encerra, ironicamente, com este acréscimo: "Pelo menos é isto que meu pai diz", conclui, sorrindo. Trata-se de espelhar um

debate/conflito que ocorre em outros momentos do documentário, expondo a distância das gerações: os jovens almejam viajar, conhecer outros países, ter acesso ao consumo.

Ao não se recusar ao registro e diálogo com esta face de Cuba, o filme cresce politicamente, em um posicionamento que destoa do pretenso desengajamento anunciado nas cenas junto à família Torres. Por outro lado, esta mudança de registro narrativo, acentuada por uma edição esteticamente mais sintonizada à denúncia, ou seja, planos mais rápidos, enquadramentos mais fechados, rostos e falas acentuados pelo primeiro-plano, banalizam, relativamente, o projeto inicial, e aproximam o filme do estilo reflexivo do cinema-verdade, ampliando o dialogismo entre a equipe e os entrevistados. Neste sentido, a sequência em que a falta de luz compromete a gravação das imagens, apresentada sem cortes, revelam uma certa preocupação do registro "puro" da realidade, quando o cineasta abre-mão do seu papel de intérprete, de alguém que faz asserções sobre o mundo.

O retorno aos Torres, assim, apresenta-se como a matriz mais sintonizada à estética e narrativa palmilhadas pela compreensão da potência histórica e social do cotidiano. A redação de Diego, realizada em 22 de setembro de 2010 e intitulada "Minha família no futuro" (que parece ser o mote para o título do filme), se apresenta como a melhor chave para o projeto, porque revela o afeto compartilhado em que a equipe baliza o documentário, além de mostrar uma concepção de mundo em que o passado é norte, algo rompido pela pós-modernidade, em que as tradições já não são eixos que podem referenciar o futuro. Assim, a percepção do menino, exposta em um plano curto que o envolve em uma aura singela, localiza a ilha em relação ao que ocorre hoje na maior parte do Ocidente e, ao mesmo tempo, singulariza o personagem, distinguindo-o de boa parte dos retratados que, pelo discurso político ainda distante da partilha generosa do universo íntimo (a não ser em pontas de frases), permitem uma relativa tipificação que planifica as falas, tantas vezes. Afinal, como lembra Heller, entre os seres vivos, os humanos são aqueles que acumulam, a capacidade de serem, simultaneamente, seres individuais e genéricos, o que constitui nossa particularidade:

> As necessidades humanas tornam-se conscientes, no indivíduo, sempre sob a forma de necessidade do Eu. O "Eu" tem fome, sente dores (físicas ou psíquicas); no "Eu" nascem os afetos e as paixões. A dinâmica básica da particularidade individual humana é a satisfação dessas necessidades do "Eu". Sob esse aspecto, não há diferença no fato de que um determinado "Eu" identifique-se em si ou conscientemente com a representação dada do genericamente humano, além de serem também indiferentes os conteúdos das necessidades do "Eu" (HELLER, 2008, 35).

Mataram meu irmão: temporalidades "mortas" sem subterfúgios

A sequência que abre o documentário *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan, escancara a estética pautada pelo tempo real que atravessa o filme. Trata-se de um longo e quase enfadonho - não fosse o assunto - diálogo entre o diretor e uma funcionária do cemitério onde, em 2001, seu irmão, Rafael, de 22 anos, foi enterrado após ser assassinado violentamente. O objetivo do telefonema é descobrir se o corpo continua ali, e, se sim, em qual local. O tom quase monocórdico da fala de Cristiano não contrasta com a fala burocraticamente atenciosa da atendente. Pequenas e breves interrogações quanto ao destino dado aos restos mortais de Rafael - seus ossos já estavam no "ossário coletivo" do qual deveria, em breve, ser transportado, sem que seja preciso qualquer informação à família - indicam alguma indignação mas os tempos "mortos" que entremeiam o diálogo - por exemplo, quando a funcionária procura localizar em seus arquivos as informações sobre a situação de Rafael - suspende as possibilidades de identificação catártica do espectador. E será assim em praticamente todo o filme.

Obra realizada sob o signo de uma urgência que soube esperar mais de dez anos, *Mataram meu irmão* é um filme profundamente marcado pelas escolhas narrativas e estéticas de Burlan, definidas, especialmente, por um mínimo de edição nas entrevistas e situações que compõem o filme. Evitando o tom emotivo, que praticamente só se revela no *off* inicial após a burocrática sequência do telefone, quando assinala o momento e lugar em que soube, pela mãe (também por telefone), que seu irmão havia sido assassinado, o filme transcorre em um percurso que aparentemente busca os rastros de Rafael a partir das memórias de quem o conheceu. No entanto, mais do que narrar uma terrível e única história de violência, o documentário expande suas interrogações e diagnósticos sobre o tema, na medida que recusa, integralmente, ir além de uma exposição afetiva. Em outras palavras, o irmão de Cristiano não é apresentado como herói, e as lembranças da convivência com ele desnudam, exponencialmente, o universo periférico das grandes cidades brasileiras, em que a vida pulsa, apesar de tão rotineira e banalmente retalhada.

A minúcia com que apresenta os detalhamentos de cada situação, em especial da sua recordação do momento em que soube do assassinato de Rafael, contrasta com o tom monocórdico da fala e também trabalha no sentido de valorização da memória. Isto porque, na lógica da relação entre memória e esquecimento, como diz Ricoeur (2007), quanto mais informação (e imaginação, pois que é inerente ao fenômeno da lembrança), maior o impacto projetado sobre o outro, permitindo a percepção da intensidade do tempo e dos fatos

descritos sob o próprio narrador, que repercute em quem o ouve/vê. Ainda mais quando a fala é permeada pelo sentimento de culpa, como ocorre com Cristiano, que há anos se interroga se o destino do irmão seria diferente caso o tivesse acolhido com um simples convite para jantar. Trata-se de uma possibilidade recorrente a inúmeros dramas e facilmente compreendida pelo espectador. Tanto, que não é preciso recorrer aos recursos dramáticos habituais tais como ruídos e trilha musical e a proposta de reflexão permanente e circunstancial casa-se, sem fricções negativas, com o mergulho do carro em um dos inúmeros túneis que serpenteiam por São Paulo - a metrópole símbolo dos territórios ingovernáveis que se transformaram as cidades brasileiras.

O filme trabalha com longos planos estáticos, como fotografias que se postam, sem pudor ou pressa, para serem observadas nos detalhes. Os ruídos que prevalecem em cada sequência corroboram um espaço urbano agressivo, desenhado por carros, metrôs e também amontoados de casas da periferia, em uma proporção que localiza os poucos transeuntes como figuras mínimas, em franco contraste com as estruturas gigantescas que os oprimem ao ponto da quase invisibilidade. A claquete é inserida, afinada à lógica do documentário afirmar-se como obra expressiva e não como um diário íntimo pautado, exclusivamente por uma experiência subjetiva trágica, mesmo sendo esta o ponto de partida para a narrativa. Aqui, a distância de doze anos permitiu a maturação e abriu, de fato, a perspectiva de uma história que contorna seu personagem e, neste movimento, ganha fôlego para expandir-se, sem cair no risco da tipificação. Soma-se, assim, a projetos que inquietam pelo o que contém de universal sem ser generalizante.

Muito da produção contemporânea documentária abraça a narrativa em primeira pessoa como um estilo que permite uma reflexão ao mesmo tempo pessoal e social. Nem todos, no entanto, conseguem se viabilizar neste projeto. Talvez, porque a realização dependa de alguns artifícios, como fez Kiko Gofman em *33*, quando aproveitou a própria idade para não só intitular seu filme como para estabelecer a quantidade de dias em que buscaria encontrar sua mãe biológica, da qual tinha pouquíssimas pistas. Adotado, Kiko expôs seu drama cuja similitude com outras pessoas não é pequena. No entanto, o final da busca resvala em um percurso que vai perdendo significado em função de um movimento entrópico que não consegue apresentar-se como solidário a tantos que vivem situações semelhantes.

Outro documentário recente, que também trabalha sobre a perda de uma irmã, é *Elena*, da cineasta Petra Costa. Realizado após vinte anos do suicídio da irmã, o filme de

Costa busca a cumplicidade do espectador a partir da exposição sem filtros da sua dor e perplexidade, que se perpetuaram no tempo. Além disso, a cineasta se dispõe a revirar uma "causa", isto é, o silêncio diante do suicídio de jovens - idade em que tudo é tão intenso e dramático, o que leva um número significativo de adolescentes a se matarem, configurando uma estatística ainda muito ignorada, publicamente falando.

Mas enquanto *Elena* trabalha em uma chave bastante expressiva plasticamente e utiliza uma narração poética que expõe os múltiplos sentimentos que permeiam as lembranças de Petra, o filme de Burlan caminha no sentido oposto. Apesar da revelação inicial, que desnuda com tanta transparência e detalhes a sua própria trajetória em círculos circunscritos ao instante em que recebe a notícia do assassinato do irmão - situação que o impediu de conseguir achar um espaço para acomodar a sua perda -, a narrativa fílmica abraça o testemunho, a entrevista, situando o diretor no papel de um interlocutor praticamente mudo e que recebe as informações e opiniões de seus entrevistados sem questioná-las. Neste movimento, coloca-se ao lado do espectador, transformando sua presença em cada cena, em uma ausência que abre espaço para a escuta direta do público.

Esta construção narrativa assemelha-se, de certo modo, às entrevistas realizadas por Eduardo Coutinho, ele mesmo um profundo defensor de não se inserir plano extra nas entrevistas que realiza pois esta opção, para o cineasta, configura um artifício que rompe com o pacto que define o seu documentário. Mas no caso de Burlan, a radicalidade da edição quase sem cortes está pautada na convicção de que o discurso de seus entrevistados configuram um conjunto que só pode ser percebido completamente se não forem anuladas as pequenas distrações que integram as falas. Afinal, assim acontece nas longas conversas que só existem pelo interesse no assunto e não para cumprirem um papel ritualístico. Portanto, quem tem pouco a falar, pouco diz. Quem tem muito, como o longo depoimento de um amigo em uma sequência captada à beira-mar, surge inteiro, em seus argumentos truncados, cheios de maneirismos, construídos por uma retórica que incorpora significado às reticências, às expressões faciais, ao movimento contínuo das mãos. Como cortar, então?

Conclusão

Focar estes dois documentários, realizados com objetivos distintos mas ambos afinados à ideologia contemporânea que abriu espaço decisivo para as subjetividades no gênero teve, entre outros objetivos, discutir o quanto a dimensão do "homem comum" é reconhecida hoje como substrato decisivo para a compreensão da sociedade. Além disso, os

dois filmes aqui destacados voltam-se à memória, ao imperativo de observar o passado, mesmo quando, como no caso de *Carta para o futuro*, ele seja o presente da narrativa ou, ainda, uma evocação idealizada mas suficientemente forte para acomodar e/ou balizar as escolhas cotidianas. Abraçando, assim, o ritmo lento das mudanças que muitas vezes mantém tudo aparentemente igual - como algumas vezes é enfatizado por personagens do filme de Martins - os dois documentários também registram o próprio movimento do gênero que dança hoje, muito proximamente, das estratégias narrativas da ficção. Tal movimento, é preciso sempre alertar, não deve, no entanto, ir de encontro aos conceitos do gênero, que também não são precisos, apesar de se apresentarem, muitas vezes, como finalmente estáveis. Por exemplo, para Ramos já é possível afirmar que o documentário é

> ...uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções*[5] sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com *imagens-câmera* que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente a discussão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p.22).

Outros autores, como Comolli, destacam também a importância da postura do realizador, que deve se colocar em sintonia à câmera que escuta os testemunhos: "A câmera escuta. Que eles atuem, então, a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles" (2008, p. 55). Para o pesquisador e cineasta, o dispositivo necessita desta não-intervenção para que a *mise-en-scène* dos entrevistados se realize completamente, algo que *Mataram meu irmão* faz, sem se preocupar se está rompendo com as fórmulas eficientes fabricadas pela maior parte da produção documentária até agora. Por isto mesmo, o filme, que ganhou o primeiro lugar de público e de crítica da versão 2013 do festival "É tudo verdade"[6], assombra pelas não-concessões que faz aos parâmetros comuns ao gênero, e até às regras majoritárias do audiovisual.

Quanto ao documentário de Renato Martins, *Carta para o Futuro*, é preciso lembrar que se trata do primeiro longa-metragem do diretor e teve início de forma quase

[5] Os grifos são de Ramos.
[6] Festival Internacional de Documentários realizado há 18 anos em São Paulo, criado por Amir Labaki.

circunstancial: quando vai a Cuba em 2003 para mostrar seu curta *Atrocidades maravilhosas* leva na bagagem uma câmera filmadora, disposto a registrar sua primeira visita ao país. Volta, como já colocado, outras cinco vezes, sempre com uma equipe pequena e sem autorização oficial do governo cubano. Nas diversas entrevistas que deu sobre o longa, Martins insiste que nunca pretendeu fazer um filme politicamente engajado, mas também confessa seu fascínio pela ilha, em sintonia ao engajamento de Miriam que, no documentário, é balanceado pelas outras famílias que participam da obra.

No entanto, é inegável que a segurança de Miriam Torres e sua confiança na revolução atravessam em uma camada acima a narrativa fílmica. Seu orgulho, por exemplo, quando fala da chance que o marido teve de estar em Sierra Maestra junto com Fidel, Raul, (uma situação que a câmera fotográfica eternizou e pela qual busca para mostrar no filme) e do qual não conseguiu participar porque estava grávida da filha mais velha, Yulmi, reafirma seu protagonismo narrativo e também a escolha da direção do filme, que não corta sua fala seguinte: "E eu tive o privilégio de ter minha filha. Então, estamos quites".

Este investimento na vida familiar, na construção de um dia a dia que se fundamenta na relação solidária com vizinhos, tecem uma narrativa politizada sem ser didaticamente maçante e aproxima o documentário do espectro das produções que valorizam o ordinário, um movimento que se iniciou no Brasil por volta dos anos 1990, com filmes como *Esta não é sua vida* (1991), curta-metragem de 18 minutos realizado por Jorge Furtado. O filme foca a dona de casa Noeli Cavalheiro, alguém absolutamente comum, escolhida pelo diretor de forma absolutamente aleatória.

Mas se a escolha dos personagens em *Carta para o Futuro* pode até ter sido circunstancial, o foco em Cuba, não. Trata-se, portanto, de uma metodologia distinta da de Furtado, mais preocupado em investigar a própria realização fílmica e muito distante da sua protagonista. Ao contrário, o filme de Martins ganha densidade, como falamos, justamente quando mais próximo dos personagens que ficaram seus amigos. Aproveitando uma família que, reunida, testemunha mais de meio século da revolução cubana, *Carta para o Futuro* não só bebe desta fonte mas também experimenta/vivencia os impasses e expectativas dos amigos. Talvez por isto mesmo as cenas finais que procuram, através de informações sintéticas, resumir o destino dos seus retratados, interpole afirmações mais amplas (em termos de, digamos, "destino"), como a de que "Yulmi está divorciada e voltou a viver com a mãe" ou "Julito vive em Miami desde 1999", com as imprecisões que, paradoxalmente, falam mais de Cuba do que da família. Estas, no entanto, são específicas da nova geração,

aquela que, inquieta, aspira, muito mais fortemente, por mudanças, não se contentando com a mera transmissão oral de um mundo melhor que o passado. Para eles, o passado está logo ali, e já não é suficiente para acomodações.

O impasse gerado provoca uma saída que investe justamente em um passado que se adorna idealisticamente, já que não é suficiente para conter todas as contradições que crescem no cotidiano. Trata-se, então, de uma celebração nostálgica de quem já pressente que esta *Carta para o futuro* tem a pretensão de ser, quem sabe, mais um dos vários documentos de sonhos de uma geração. E se no imediato o documentário parece não ter força para se posicionar frontalmente sobre uma realidade que inclui a prisão de Juan Carlos em 2006, o filme causa empatia e emoção quando informa que Pipo, o avô, morreu dormindo.

Da mesma forma, os diversos fragmentos dos registros da família, em preto e branco e colorido (que traz, em especial, várias cenas de Diego andando, feliz e confiante na sua bicicleta, imagens que atravessam toda a sequência final), reafirmam o imenso afeto do cineasta e sua equipe por estes personagens que entregaram espaço e tempo das próprias vidas ao projeto fílmico. Assim, a inscrição "Diego tenta ensinar os amigos a jogar xadrez", ressoa como um mote para todos aqueles que conseguem perceber no investimento da solidariedade o cimento urgente que tanta falta faz às sociedades. Mas muitos, em Cuba, o filme mostra, estão longe de conhecer este vazio.

Reeferências Bibliográficas

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5ª Ed – 1ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales 1929-1989*. 2ª ed. São Paulo: Ed. da Unesp, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder - A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. 8ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RAMOS, Fernão. *Mas Afinal...O que é mesmo Documentário?*, São Paulo: Editora SENAC, 2008.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, SP: Ed.Unicamp, 2007.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. 2ª ed. Campinas/SP: Papirus, 2006.

WARD, Paul. *Documentary: the margins of reality*. Wallflower Paperback, Great Britain, 2005.

WINSTON, Brian. A maldição do "jornalístico" na era digital. In MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

Filmografia

Carta para o futuro. Brasil / Alemanha / Portugal, 2011. 88 min. Direção: Renato Martin

Mataram meu irmão. Brasil, 2013. 77 min. Direção: Cristiano Furlan.