

Imagens da *élite* no documentário brasileiro contemporâneo: o desafio de filmar o inimigo em *Um lugar ao sol*, de Gabriel Mascaro

Victor Guimarães*

Resumo: Se a questão da alteridade é crucial para qualquer documentário, esta se torna mais pungente quando essa relação se estabelece a partir da diferença de classe. Sobretudo num país profundamente desigual como o Brasil, investigar as relações instauradas – por meio da imagem – entre o cineasta e as diferentes classes sociais para as quais este lança seu olhar é uma tarefa necessária para quem deseja pensar o documentário – e, por meio dele, pensar o país. Tendo isso em vista, o artigo busca analisar o filme *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009). Consideramos o panorama do documentário brasileiro sob o prisma da relação com o “outro de classe”, e destacamos a singularidade do filme, ao decidir figurar a *élite* do país. Investigamos como o filme enfrenta o desafio de “filmar o inimigo” (Comolli, 2008) em sua própria *mise-en-scène*, considerando sua montagem e elaboração de planos.

Palavras-chave: Documentário; Alteridade; Classe social; *Elite*; *Um lugar ao sol*

Abstract: If the question of the otherness is crucial to any documentary, it is especially important when this relationship is established on the basis of class difference. Particularly in a deeply unequal country like Brazil, those who want to think about documentary – and, through it, about the country, must investigate the relationships established – through images – between the filmmaker and the different social classes s/he decides to focus on. It is in this sense that this article analyzes the movie *High rise* (Gabriel Mascaro, 2009). After reviewing the history of “class alterity” in Brazilian documentary we emphasize the singularity of a film that represents the country’s *élite*. Underscoring framing and editing choices, we analyze how the film accomplishes the task of “filming the enemy” (Comolli, 2008) in its own *mise-en-scène*.

Keywords: Documentary; Otherness; Social class; *Elite*; *High rise*

Imagens da *élite* no documentário brasileiro contemporâneo: o desafio de filmar o inimigo em *Um lugar ao sol*, de Gabriel Mascaro

Numa entrevista concedida em março de 2001, o cineasta brasileiro João Moreira Salles lamentava o fato de que, de maneira geral, o Brasil que aparece nos documentários é “sempre muito diferente daquele em que mora o documentarista”. E isso porque, com raras exceções, o documentarista “geralmente é alguém favorecido

filmando quem não é”. E concluía: “isso é uma pena, porque o documentário brasileiro ainda precisa falar da classe média e – por que não? – da elite”¹.



A ausência das classes mais endinheiradas do país no cinema não-ficcional é patente. Mesmo um crítico experiente enfrentaria dificuldades para citar alguns documentários brasileiros que têm a *élite* como temática central. Mas antes de nos debruçarmos sobre a singularidade de um filme como *Um lugar ao sol*²

(Gabriel Mascaro, 2009), que enfrenta justamente o desafio de filmar essa classe específica, cabe uma discussão sobre a relação com o chamado “outro de classe” no documentário brasileiro.

O interesse do cinema brasileiro – e em especial, do documentário – pelas classes populares configura uma longuíssima tradição, que já foi tratada em inúmeros outros trabalhos. Como aponta Fernão Ramos, “nos últimos cinqüenta anos, parcela significativa da produção brasileira oscila em torno da temática da representação do popular” (Ramos, 2008: 205). Pelo menos desde *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), cineastas dos mais diversos têm enfrentado a tarefa de filmar o “povo”, e inventado a cada dia novas formas de fazê-lo.

Esse é justamente o tema de uma das obras capitais sobre o documentário no Brasil: o clássico livro *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet. Na

¹ “3 questões sobre o documentário”. Folha de S. Paulo, 04/03/2001.

² O filme foi exibido no Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente – BAFICI (Argentina), no Festival Visions du Reel (Suíça), no Munich International Film Festival (Alemanha), no Havana Film Festival (Cuba), no Los Angeles Film Festival (EUA), no Forum.doc (Brasil), e na 33ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo (Brasil), entre muitos outros.

obra, Bernardet analisa documentários brasileiros dos anos 60 e 70 – obras como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971) – e busca investigar a linguagem dos filmes “como sendo o palco de conflitos ideológicos e estéticos dos cineastas na sua relação com a temática popular” (Bernardet, 1985: 6).

A filmografia selecionada por Bernardet dá conta daquela constatação feita por João Moreira Salles. A relação dos cineastas – em sua quase totalidade, sujeitos de classe média – com as classes populares é o cerne das obras analisadas pelo teórico, e continuaria sendo um veio central do documentário brasileiro durante o resto do século XX e ainda neste início de século XXI.

Contemporaneamente, a representação do popular ainda é um tema essencial desse cinema, em filmes como *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Estamira* (Marcos Prado, 2005) ou *Falcão: meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athaide, 2006). Se novas formas de abordagem são inventadas pelo cinema contemporâneo, surgem também novas questões e dilemas – éticos e estéticos – nessa relação (Ramos, 2008).

Mas se o interesse pelas classes populares não arrefeceu desde meados do século XX – pelo contrário, ganhou novos fôlegos em épocas diferentes –, as chamadas classes médias foram apenas um tema ocasional do documentário brasileiro. Para Consuelo Lins, “as classes médias brasileiras constituem um universo que não foi explicitamente tratado pelo documentário brasileiro, ao contrário da ficção” (Lins, 2003: 127).

No entanto, embora seja um mundo pouquíssimo explorado por esse cinema, Consuelo destaca e analisa três filmes importantes cujo olhar se volta para as classes médias urbanas, em diferentes épocas: *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1966), *Retrato de Classe* (Gregório Basic, 1977) e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002).

Com distintas estratégias e resultados, os três filmes buscam uma aproximação a esse universo particular. A questão fundamental é que, agora, “não é o ‘outro de classe’ que está em questão (...), mas a classe à qual pertencem o cineasta e o público” (Lins, 2003: 130). Esse fato é crucial para a construção de cada filme, posto que não se trata mais de lançar um olhar sobre o diferente, mas sobre o mesmo.

Um mesmo que, entretanto, não deixa de ser um outro, embora pertença à mesma classe social. A relação com a alteridade, intrínseca à imagem, nunca deixa de ser uma questão para o documentário. Assim, cada um dos filmes estabelecerá relações singulares com o outro filmado: relação de distanciamento e repulsa em *A Opinião Pública*, de compreensão e de abertura para as razões do outro em *Retrato de Classe* e *Edifício Master*.

No entanto, se até a classe média ganhou uma “trilogia” ao longo dos anos, a *élite* constitui ainda uma região de invisibilidade quase completa no panorama do documentário brasileiro. Não cabe aqui aventar as razões para essa ausência tão significativa, mas é necessário apontar que essa classe social tem sido completamente negligenciada pelo cinema não-ficcional no Brasil. A quase totalidade de nossos documentaristas prefere não enfrentar a tarefa imaginada por João Salles.



Imagens da *élite*

Nesse sentido – e tendo como pano de fundo o contexto da produção nacional de documentários – é que se faz necessário apontar a singularidade de um filme como *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009). Se o documentário brasileiro privilegia largamente a inscrição das classes populares, e abre algum espaço para pensar as classes médias, o filme de Gabriel dirige seu olhar justamente para aquele grupo social que é praticamente ausente da produção nacional.

Os estudos das *élites*, nas ciências sociais, tendem a utilizar definições diferentes para o termo “*élite*”, que pode significar, segundo o caso em investigação e as opções teóricas do autor, “os ‘dirigentes’, as pessoas ‘influentes’, os ‘abastados’ ou os ‘privilegiados’” de uma sociedade (Heinz, 2006: 7). Não há consenso sobre seu

sentido, e a palavra tem sido empregada de maneira ampla e descritiva desde os anos 70, quando esses estudos ganharam fôlego e passaram a ser feitos em maior profusão.

Para nossos propósitos, acreditamos ser possível adotar uma definição simples, apropriada ao universo abordado pelo filme. A *élite* designaria, assim,

aqueles que compõem o grupo minoritário que ocupa a parte superior da hierarquia social e que se arrogam, em virtude de sua origem, de seus méritos, de sua cultura ou de sua riqueza, o direito de dirigir e negociar as questões de interesse da coletividade (Busino, apud Heinz, 2006: 7).

É a esses indivíduos, a esse grupo minoritário que detém grande parte do poder econômico e da influência política no Brasil, que o filme dirige seu olhar. O que é viver numa cobertura? O que pensam aqueles que chegaram ao topo da hierarquia social, ao mesmo tempo em que – ou porque – ocuparam o alto de um edifício? A partir dessas perguntas instigantes, *Um lugar ao sol* se constrói servindo-se dos depoimentos daqueles poucos que decidiram participar dele, e oferecer seus corpos e sua palavra à câmera do diretor.

As entrevistas com os moradores de nove coberturas,³ localizadas em bairros nobres de grandes cidades brasileiras – Recife, São Paulo e Rio de Janeiro – constituem grande parte do material expressivo do filme. Ao dirigir seu olhar para a classe dominante do país, *Um lugar ao sol* expõe ideologias, opiniões e estilos de vida desses sujeitos, e pensa as diferenças sociais brasileiras sob um prisma bastante original. O filme toca em questões políticas extremamente relevantes, como as relações desses indivíduos com o restante da sociedade, o poder político intrínseco ao poder econômico no Brasil, a relação com a violência urbana e a crescente verticalização de nossas maiores cidades.

Ao filmar a *élite*, *Um lugar ao sol* configura um ponto de inflexão importantíssimo na produção brasileira de documentários: agora, o “outro de classe”

³ Como informou o próprio Gabriel Mascaro em dois debates sobre o filme que tivemos a ocasião de presenciar (o primeiro durante o Buenos Aires Festival de Cine Independiente – BAFICI, em março de 2009, o segundo por ocasião da 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em janeiro de 2010), a produção do documentário foi construída a partir de um livro no qual constam 125 nomes de proprietários desse tipo de imóvel. Desses, apenas nove concordaram em participar do projeto.

buscado pelo documentarista não é mais o popular, mas o milionário. No entanto, diferentemente dos documentários que visam a classe média, não se trata de filmar o “mesmo”: o sujeito filmado é, sim, um *outro* de classe. O sinal é que foi invertido.



Ainda que a *élite* mostrada pelo filme seja uma classe em decadência – difícil imaginar os verdadeiros donos do poder como personagens de um filme como esse –, é significativo que o documentário brasileiro se dirija agora para o topo da hierarquia social, e não mais para sua base. Se nos é permitida a metáfora, *Um lugar ao sol* deixa de lado a *plongée* habitual do documentário brasileiro e realiza uma *contra-plongée* singular: a câmera não se volta mais para o fundo dos lixões, mas para o topo dos arranha-céus.

A questão do outro no documentário

Seja na representação das classes populares, seja na aproximação com as classes médias, o desafio central para o documentário brasileiro sempre tem sido a

velha questão da alteridade.⁴ Nas análises pioneiras de Jean-Claude Bernardet, nas investigações de Consuelo Lins sobre os filmes que abordam a classe média ou nas pesquisas de Fernão Ramos sobre o popular no documentário contemporâneo, a pergunta feita aos filmes é semelhante, e tem como foco as relações que cada filme estabelece com a alteridade; o modo como cada documentário inscreve o outro filmado.

Fernão Ramos procurou “apreender de que forma a *alteridade* popular aparece em documentários significativos da produção brasileira recente” (Ramos, 2008: 206). Consuelo Lins perguntou aos três filmes de sua seleção: “Que distância o cineasta estabelece daqueles que filma, que tipo de interação ele instaura com seus personagens?” (Lins, 2003: 128). E Bernardet buscou estudar as imagens cinematográficas das classes populares como “a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo” (Bernardet, 1985: 6).

Se a questão da alteridade é crucial para qualquer documentário, esta se torna mais pungente quando essa relação se estabelece tendo em vista a diferença de classe. Sobretudo num país profundamente desigual como o Brasil, pensar as relações instauradas – por meio da imagem – entre o cineasta e as diferentes classes sociais para as quais este lança seu olhar é uma tarefa necessária para quem deseja pensar o documentário – e, por meio dele, pensar o país.

De saída, é preciso dizer que a questão do outro “não problematiza apenas a temática ou conteúdo ou assunto dos filmes, mas problematiza necessariamente a linguagem” (Bernardet, 1985: 185). É preciso buscar a manifestação dessas relações no próprio material expressivo dos filmes: no estilo de montagem privilegiado, nas tendências de elaboração dos planos e em outros elementos relevantes da *mise-en-scène*.

Em grande medida, essa é a tarefa de nossa análise: investigar como, em *Um lugar ao sol*, se estabelece uma relação entre a instância de enunciação e os sujeitos filmados.⁵ Essa relação é fundamental não apenas para compreendermos o filme em

⁴ A questão do outro no documentário foi um *leitmotiv* importante dos discursos políticos nos anos 60 e 70, e vem sendo reeditada em debates recentes no cenário brasileiro (Teixeira, 2004: 62).

⁵ Nossa análise se insere num debate maior sobre o filme, que vem sendo estabelecido em praticamente todos os lugares em que este foi exibido. Nas mostras e festivais em que foi debatido, o filme tem enfrentado duras críticas e recebido elogios rasgados, despertando paixões intensas entre espectadores e críticos.

sua proposta de relação com o espectador, mas para contribuímos com o pensamento sobre a questão do outro no documentário.

O desafio de filmar o inimigo

Em *Um lugar ao sol*, o espectador vê desfilar diante de si, durante pouco mais de uma hora, testemunhos que provocam – não poderia deixar de ser – do riso à indignação, passando pela indignação risonha. Os depoimentos dos ricos que habitam as coberturas expõem as mazelas da desigualdade social brasileira de maneira oblíqua e, ao mesmo tempo, bastante crua.

“É trágico, mas é lindo”, diz uma das moradoras de uma cobertura na zona sul do Rio de Janeiro sobre o espetáculo das “balas tracejantes” na noite carioca. Em outro momento, a mesma senhora explica que o grande benefício de morar numa cobertura é a possibilidade de “ver as coisas por cima”, como se ela estivesse “lá, pertinho do céu”, acima de todos os outros. Noutro plano, um empresário paulista deleita-se com o fato de que “quando você chega embaixo e diz para o zelador ‘eu vou na cobertura’, as pessoas já te vêem de uma forma diferente”.

O diretor extrai daqueles homens e mulheres depoimentos realmente impressionantes, falas que nos revoltam, posições dos corpos no espaço que são um ultraje a qualquer forma de consciência social ou de preocupação com o outro daqueles discursos. Claramente, a instância da enunciação adota um ponto de vista contrário ao dos personagens (que justificam com mil artifícios seu privilégio de desfrutar dessa condição de vida): uma posição crítica, irônica, de contestação.

A montagem inteira é construída sob essa égide. Não apenas na decupagem e na articulação entre os planos das entrevistas, mas também nas imagens externas aos apartamentos, utilizadas em contraponto aos depoimentos inacreditáveis dos milionários. Em



diferentes momentos do filme, em meio às entrevistas, vemos a inserção de uma imagem que resiste àqueles discursos e contrapõe uma outra face da experiência brasileira: um longo (e belíssimo) plano de um grupo de pescadores na praia de Boa Viagem, em Recife, imagens de uma favela carioca ou um sol que se põe atrás de um edifício.

Que o filme estabeleça uma relação de crítica e contestação em relação aos seus personagens e o universo filmado, isso não constitui, de saída, um problema. Aliás, o gesto político singular de *Um lugar ao sol* consiste justamente na coragem de filmar a *élite*, e de criticá-la abertamente. Interessa-nos, contudo, investigar quais são as formas dessa relação contestatória, no próprio material expressivo do filme.

O filme de Gabriel Mascaro enfrenta, em seus procedimentos, uma questão crucial para o documentário, e da qual grande parte dos cineastas prefere se esquivar: como filmar algo – uma ideologia, um sistema de pensamento – ou alguém pelos quais sentimos repulsa? Como lidar com aqueles com os quais não queremos nos aproximar e estabelecer um contato, mas antes nos distanciar e marcar – com os meios do filme – essa distância? Questões com as quais o teórico Jean-Louis Comolli se bate no pequeno texto “Como filmar o inimigo?”. Para o autor,

acrescentar, filmando-o, corpo – gesto, palavra, movimento, sinuosidade – à ideologia do outro é, evidentemente, representar essa ideologia com mais força, ou seja, talvez provocar uma reação mais viva no espectador, dar-lhe mais material a apreender e mais desejo de combater (Comolli, 2008: 125).

Esse seria um grande potencial do cinema eminentemente político, que combate as representações dominantes no próprio terreno da *mise-en-scène*, com os meios próprios do filme.

No entanto, esse é um poder que se converte em desafio. Às voltas com as filmagens da Frente Nacional, partido da extrema direita francesa encabeçado por Jean-Marie Le Pen, o autor se pergunta: “é preciso, para combatê-la, filmar a FN? A que preço, sob que riscos?” (Comolli, 2008: 123). Não há uma resposta para essas perguntas, ou qualquer espécie de fórmula. Mesmo aquelas alternativas oferecidas por

Comolli se aplicam apenas – e não poderia deixar de ser – a seus próprios filmes, que são o objeto empírico da reflexão por ele empreendida.

Se Comolli decide filmar *Le Pen* e a FN de determinada maneira, esse procedimento não constitui uma cartilha nem quando se trata do mesmo “inimigo”. Quando, em *Face Value* (1991), o cineasta holandês Johan Van der Keuken decide filmar um comício do mesmo partido – com as peculiaridades do discurso de um bispo e todo o amor dos correligionários por seu líder –, será com outros procedimentos, e com outro olhar. Van der Keuken filma o inimigo “sem excluir o conflito e a manutenção da distância, áspera, mas sem lhe cortar a palavra ou a gestualidade enfática” (Guimarães, 2007: 11).

Em suma, o que é importante destacar é que cada filme é responsável – e deve arcar com as conseqüências, na sala de projeção ou fora dela – por suas escolhas, e a cada momento os cineastas se vêem no desafio de inventar novas respostas a esses questionamentos.

No entanto, o importante destacar é que o que está em jogo, mesmo nos documentários que decidem filmar o inimigo, é a interação com o outro, essencial tanto para a feitura do filme (de outra maneira, ele não existiria), quanto para a relação deste com o espectador. Como diz o próprio Comolli, o cinema é uma máquina de reduzir a alteridade. Todo filme reduz a potência que há no outro, por obra mesmo dos meios do cinema, e o desafio do documentário é justamente o de não expurgá-la por completo, o de acolher o que ainda resta de experiência – contra a operação de mera coleta de informações que a destrói cotidianamente. Novamente o cineasta e teórico francês:

Mesmo que o inimigo seja exatamente o que é, as conversações estão em curso, há pactos em vista, é preciso com ele se entender e estabelecer uma relação como com qualquer outra pessoa filmada, amiga ou neutra. Como conduzir essa relação? Aí está o que incita o cineasta e molda o filme (Comolli, 2008: 129).

É nesse sentido que interessa analisar como se dá a condução de uma relação em *Um lugar ao sol*.

O filme escolhe se aproximar de seus personagens sob a forma da armadilha. Subjaz às escolhas de cada depoimento filmado com aqueles personagens a seguinte

situação de enunciação: aqueles sujeitos performam um determinado estilo de vida e determinadas opiniões sobre os mais diversos temas, que são organizados segundo uma montagem que os desqualifica reiteradamente. Sempre protegido pelo poder conferido pela invisibilidade e pelo controle da câmera e da posterior articulação dos planos, o cineasta escolhe expor aqueles sujeitos ao ridículo, sem que estes tenham consciência disso.



Não é preciso recorrer a nenhum material extra-fílmico para constatar o embuste. Lembremos de uma seqüência em que um dos personagens, aquele que dá festas para 200 pessoas nos dois ambientes de sua cobertura, dirige-se ao diretor e lhe diz que admira sua postura, de fazer um filme positivo, que traga coisas positivas, e não esse amontoado de negatividades que anda por aí no cinema. A voz no extracampo diz apenas: “obrigado”.

Para Comolli, os riscos de filmar o inimigo “são, evidentemente, menos de hostilidade (a filmagem necessária) do que de convivência ou complacência” (Comolli, 2008: 129). No plano supracitado, o risco de complacência está claro, e se inscreve no material mesmo do filme. Mas o espectador aceita a resposta de bom grado. E isso porque a relação está instituída desde o início: sabemos que o diretor é um herói, e que em nome de seu feito lhe perdoamos a ironia, e nos deleitamos com ela.

Há uma premissa em *Um lugar ao sol*, que perpassa todo o filme: a *élite* que habita as coberturas é risível, e merece ser exposta ao ridículo. Se não quisermos atentar para aquela dialética das imagens externas, já mencionada, basta perceber as escolhas intrínsecas aos próprios depoimentos. Um plano que dura é uma fala que se

estende e divaga sobre os mais variados assuntos. Uma senhora fala sobre seu cachorrinho Bush, que morreu, e um corte nos traz à vista a imagem da estátua empalhada do bichinho. Exposição à troça, à gargalhada.

Uma estratégia semelhante podia ser encontrada em *A Opinião Pública*, de Jabor. Segundo a análise de Consuelo Lins, há, no filme, uma idéia-base, que guia toda a narrativa: *a classe média não presta*. Essa idéia é reforçada pela narração em *off* (procedimento ausente de *Um lugar ao sol*), mas também pela montagem. Embora as diferenças sejam inúmeras, inclusive devido aos contextos históricos e cinematográficos totalmente distintos, o ponto de contato entre os dois filmes é evidente: em ambos, há “uma idéia pré-concebida sobre os personagens que não se modifica ao longo do filme” (Lins, 2003: 129).

O risco de fazer de uma premissa como essa a pedra de toque do filme não é outro senão o da objetificação completa daqueles personagens, da transformação daquelas palavras – cuja virtude seria a de estarem encarnadas em um corpo e em uma experiência (virtude do cinema) – em meros alvos a serem combatidos.

Para Comolli, a potência que há na escolha de filmar o inimigo residiria no seguinte:

O corpo do inimigo no documentário não é transferido para um outro corpo, aquele de um ator; ele está lá ‘de verdade’, ‘em carne e osso’, presença real diante da câmera, ameaça ou armadilha, mas, ao mesmo tempo, pedaço de humanidade bem humanamente viva, até naquilo que ela teria de odioso ou detestável (Comolli, 2008: 128-129).

Ao aplinar, por meio da montagem, os corpos dos sujeitos filmados, o filme nos oferece apenas caricaturas. O inimigo não aparece em sua potência e em sua complexidade, mas bastante reduzido, sob o peso de um traço demasiadamente marcado. Talvez por isso o filme provoque apenas uma indignação risonha, leve, e não o “desejo de combater” imaginado por Comolli.

Aqui, cabe uma questão analisada por Fernão Ramos nas imagens recentes sobre o outro “outro de classe” (o popular). Ramos aponta, em alguns filmes, um certo despudor em mostrar – sem muitas amarras éticas ou estéticas – o corpo do popular,

entregue às situações de maior desespero ou calamidade. Os exemplos são cabais: os corpos dos miseráveis nas favelas existem em abundância na imagem do jornalismo e em alguns documentários, mas os da classe média não. Os corpos do 11 de setembro não existem, mas os dos iraquianos mortos, sim. Em suma, “posso representar, de modo naturalista, explícito, o corpo dilacerado, ou o ser humano em situação de imundície, pois é o corpo do *outro*, do *outro popular*” (Ramos, 2008: 214).

Em *Um lugar ao sol*, as implicações éticas não são nem de longe tão severas, mas a dialética da relação das imagens com o espectador é bastante semelhante: posso expor o corpo do sujeito filmado ao riso e à gargalhada, livremente e sem nenhum pudor, pois se trata do corpo do ricoço. Novamente, a premissa de fundo atua.

Num dos planos mais comentados do filme, a senhora que é dona do cachorrinho Bush está com o filho no jardim de sua cobertura. Já no final da projeção, numa seqüência em que é entrevistada, ela se irrita e pede para que Gabriel cesse a filmagem. A tela escurece, mas o áudio continua, apesar de seu pedido. Aqui, o procedimento que perpassa todo o filme tem seu ápice: como acolher a alteridade nesses termos? Como escapar ao risco de torcer o real a nosso bel-prazer, inclusive contra a vontade daqueles que – a despeito de tudo – nos permitiram adentrar em suas casas e suas vidas? Fazer cinema em fricção com o mundo – potencial e desafio do documentário – não parece poder incluir esse tipo de método.

Considerações finais

Ressaltamos que nossa análise não pretende julgar os interesses – certamente nobres e politicamente muito relevantes – do cineasta ao filmar aqueles sujeitos. Nosso interesse é pelas relações que o próprio filme estabelece com a alteridade e (ao fazê-lo) com o espectador. Essas relações, em grande medida, não são guiadas exclusivamente por um interesse extra-fílmico. Afinal de contas, como nos lembra Bernardet,

Usamos uma linguagem ao mesmo tempo em que somos usados por ela. Não é possível fazer dela um instrumento neutro, vazio de significação, adquirindo apenas as significações que queremos lhe atribuir (Bernardet, 1985: 186).

Um lugar ao sol é um filme corajoso, necessário, mas cujos procedimentos formais produzem uma relação com a alteridade que é guiada pela forma da armadilha, do embuste. Essa escolha do filme não apenas tem implicações éticas para os sujeitos filmados, mas acaba por oferecer ao espectador apenas caricaturas, e não a potência de um inimigo que deve ser levado a sério. Se é inegável que o filme configura um ponto de inflexão singular na tradição do documentário brasileiro, também parece difícil deixar de reconhecer que suas escolhas estéticas enfraquecem, sobremaneira, seu gesto político.

*Victor Guimarães. Graduado em Comunicação Social e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. É membro da Associação Imagem Comunitária e integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência na UFMG. Seus interesses de compreendem estudos sobre cinema documentário e política. E-mail: victor@aic.org.br

Las imágenes son de *Estamira* (Marcos Prado, 2005), *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) y *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009).

Bibliografia:

Bernardet, Jean-Claude (1985), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Brasiliense.

Comolli, Jean-Louis (2008). “Como filmar o inimigo?”, em *Ver e Poder*, Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 123-134.

_____ (2008), “Viagem documentária aos redutores de cabeça”, em *Ver e Poder*, Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 143-160.

Guimarães, César (2007), “O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo”, em *Revista Cinética - Audiovisual, Política e Novas Tecnologias*, v. 2, p. 1-16.

Heinz, Flávio M. (2006), *Por outra história das elites*, Rio de Janeiro: Editora FGV.

Lins, Consuelo (2003), “Opinião Pública (Arnaldo Jabor, 1966), Retrato de classe (Gregório Basic, 1977) e Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002): a classe média vai ao paraíso”, em *Interseções (UERJ)*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 127-136.

Ramos, Fernão Pessoa (2008), “O horror, o horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo”, em *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*, São Paulo: Editora Senac São Paulo, pp. 205-247.