Baleia na Rede ISSN – 1808 -8473
Revista online do Grupo Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura

BRAZIL IN BLACK AND WHITE: UMA VISÃO DA CULTURA E DA SOCIEDADE BRASILEIRA A PARTIR DO CINEMA DOCUMENTAL

Fabiano Dias MONTEIRO[1]

Resumo: O presente artigo tem como finalidade observar como esteios da cultura e da sociedade, como a cordialidade e a integração racial harmoniosa, têm sido abalados pelo discurso da denúncia da existência de intolerância e de preconceito no país. Ao lado dos números estatísticos (tidos objetivos e inquestionáveis) que procuram atestar o abismo racial brasileiro, o cinema documental tem sido utilizado, recentemente, como mais uma ferramenta capaz de atestar a fragilidade de nossa democracia racial. Assim, o presente ensaio questiona quais são os verdadeiros limites dos documentários enquanto propulsores de verdades e enquanto signo de representação de objetividade e neutralidade em novo cenário político e ideológico em florescimento.

Palavras-chave: documentário, objetividade, neutralidade, cisão racial, racismo

Introdução

Um grupo de jovens negros agita uma rua da maior metrópole brasileira. Não há como dizer se são muitos ou poucos. Com óculos escuros e camisas também negras eles clamam por justiça. Relembram vultos históricos ligados à luta pela liberdade. Zumbi, Antônio Conselheiro e Che Guevara são invocados. A polícia acompanha a manifestação à distância. Com um megafone, um deles faz ecoar palavras de ordem na tarde de São Paulo.

Esta é a cena inicial do documentário *Brazil in Black and White*, dirigido por Adam Stepan e produzido pela *Wide Angle,* em 2007.

O tema central do filme é a adoção das polêmicas políticas de cotas raciais nas universidades públicas brasileiras. Sua perspectiva principal é a crítica de uma sociedade que tinha na cultura da harmonia, da integração e da simpatia um esteio para um modelo pautado no reconhecimento das contradições raciais, na fragmentação da identidade nacional e na culpabilização do passado.

Da cena inicial, o filme parte para uma cidade satélite de Brasília, onde uma jovem caminha por uma alameda mal pavimentada. Um narrador em *off* faz uma descrição acelerada da biografia da jovem e das condições sociais e econômicas dos moradores do bairro onde ela vive.

Ao longo do filme, seguindo este mesmo padrão, outros quatro jovens têm sua vida escolar, seus hábitos, sua casa e seus lazeres esmiuçados pela lente do cineasta.

[1] Doutorando do PPGSA/UFRJ

Em linhas gerais, o filme procura descortinar alguns dos paradoxos existentes na reserva de vagas para alunos negros e pobres na Universidade de Brasília (UnB), uma das mais concorridas e prestigiadas do país.

Neste sentido, o autor procura trabalhar com personagens que sintetizem, em sua biografia e em seu discurso, os principais eixos de discussão que envolvem o debate sobre as cotas e sobre o futuro das relações entre brancos e negros no Brasil.

Numa cena, uma jovem de cabelos alourados, que fatalmente seria classificada como branca dentro dos padrões de identificação nacional, declara-se a favor das cotas para negros, por compreendê-las como uma forma de encurtar o caminho para a universidade. Após declarar sua opinião é sutilmente repreendida por uma outra jovem que poderia ser classificada como "mulata". Esta, por sua vez, evoca o discurso meritocrático e diz considerar as cotas como uma espécie de "favor" que, em última análise, desconsidera a posição dos brancos pobres que, segundo seu ponto de vista, também deveriam ter assegurado seu direito de frequentar o ensino superior público e de qualidade. A clivagem racial para o acesso à universidade pública parece ser para ela ultrajante.

Até o momento, *Brazil in Black and White* não pode ser considerado um documentário demasiadamente prestigiado ou premiado. O que o torna tema central deste artigo não é tanto sua notoriedade cinematográfica, mas sobretudo a penetração que a produção vem adquirindo junto às entidades representativas dos direitos dos negros, o chamado Movimento Negro.

Apenas para ilustrar este panorama, cabe frisar que o filme é disponibilizado digitalmente no *blog* da coordenação do Instituto de Advocacia Racial e Ambiental (IARA), uma instituição que tem tido papel proeminente na defesa das cotas universitárias para afrodescendentes no Estado do Rio deJaneiro.

Os militantes do movimento negro marcam presença em diversos momentos do documentário que registra, inclusive, a chegada de ativistas negros norte-americanos ao Rio para a realização de um *workshop,* voltado principalmente para advogados ligados à defesa dos direitos das minorias étnicas, no país.

Brazil in Black and White passa, neste sentido, a compor um quadro de visitações a um dos temas mais celebrados das ciências sociais brasileiras: as relações raciais. Ainda que não afirmando que o documentário tenha sido produzido com a finalidade de marcar posição a favor das políticas racialmente orientadas, é incontestável a possibilidade de utilização estratégica do mesmo para o fortalecimento do discurso de denúncia das desigualdades raciais no Brasil.

Destarte, o presente artigo pretende se debruçar sobre esta obra focando a sua utilização como elemento de defesa de uma determinada "verdade", a saber, a da cisão racial brasileira,

expressa nas desigualdades sociais vivenciadas entre brancos e negros e na forma diferenciada como grupos etnorraciais distintos têm acesso a bens e serviços em nossa sociedade.

Enquanto documentário, *Brazil in Black and White* parece incluir-se em uma nova etapa do debate racial nacional, onde a cordialidade e harmonia racial são questionadas e o mito da democracia racial brasileira implodido. Se por um lado as pesquisas sociológicas e antropológicas, as estatísticas oficiais e o debate jurídico parecem sempre ter monopolizado tema, por outro turno torna-se cada vez mais perceptível a busca pela linguagem cinematográfica como expressão da realidade social dos indivíduos menos privilegiados social e economicamente.

Dentro deste cenário, multiplicam-se os projetos de organizações não governamentais voltados para a inclusão social através de cursos de produção audiovisual, que contam, em determinadas situações, com a participação de celebridades do cenário artístico nacional, como Cacá Diegues e Caetano Veloso.

O propósito de tais cursos, em sua maioria, é a capacitação dos moradores de áreas de baixa renda não apenas de um ponto de vista técnico (filmagem, edição, etc.). Via de regra, o intuito principal é a formação de agentes críticos, conhecedores da realidade local e capacitados, de fato, a retratar a sua realidade, seus dramas e vitórias, para o resto do Brasil e do mundo. O cinema, tão difundido como porta de acesso para a imaginação e para a ficção, parece, assim, circunscrever-se nos domínios da explicação e do desbravamento do real.

É com este enfoque que aborda-se *Brazil in Black and White* neste ensaio. Qual o verdadeiro alcance e quais as limitações de perceber-se o cinema documental como uma expressão incontestável da realidade. Quais as implicações políticas do uso do cinema como expressão da realidade social brasileira no que diz respeito ao tema "raça". Que alcance teriam as reivindicações dos movimentos negros contemporâneos ao transferir-se o negro de seu lugar tradicional, o de objeto das pesquisas sociológicas, antropológicas e demográficas, para o de protagonista diante de uma câmera. Estas são as questões principais tangenciadas neste ensaio.

Antropologia, documentário e produção de verdades

A trajetória do cinema, e de saberes como a moderna antropologia, nos permite traçar um paralelo a partir do marco inicial de ambos. Esta possibilidade deriva não apenas da constatação de que ambos floresceram no mesmo momento da cultura ocidental, mas sobretudo da constatação de que ambos emergiram tendo a descrição da realidade como seu motivo principal.

Mais que um novo item da revolução tecnológica em curso, o invento dos irmãos Lumière simbolizava um avanço singular na história da dominação do homem sobre a natureza: o congelamento do tempo através da imagem. A eternização do momento, tarefa que a mente humana, por si só, consegue fazer apenas de forma parcial, sendo constantemente vilipendiada pelas armadilhas do esquecimento e da reinterpretação dos fatos.

Anna Grimshaw (2001) afirma que os primeiros trabalhos de Auguste e Louis Lumière voltaram sua atenção para situações cotidianas, práticas corriqueiras. O método de Louis Lumière consistia em lançar o foco sobre qualquer coisa que lhe chamasse atenção e, certamente, a virada do século XIX para o século XX era um momento de incessantes impactos e novidades. Os processos de acelerada industrialização e urbanização, ocorrendo em escala mundial, as inesgotáveis inovações tecnológicas e o desenvolvimento de um novo estilo de vida que tinha as massas urbanas como principal protagonista produziam não apenas um novo padrão comportamental, mas também um entusiasmo irrefreável diante da modernidade e do futuro. A exatidão das máquinas, a racionalidade dos processos produtivos (no sentido da obtenção de resultados exatos face a procedimento específicos) davam vazão a novas expectativas diante de noções como certeza, realidade e verdade. Conforme aponta a autora, para a antropologia este contexto histórico levou a um investimento maciço no desenvolvimento de práticas específicas e procedimentos metodológicos rigorosos, sintetizados no método da observação participante, onde pesquisador, sem o intermédio de terceiros, vai até à sociedade a ser estudada, disposto a conviver com "os nativos" e aprender sua língua, suas tradições e seus rituais. Em outros termos, produzir um conhecimento "exato" sobre a vida das sociedades "primitivas".

Para o cinema este ambiente significou a adesão a um tipo de produção específica: o filme documentário.

Ainda no campo do paralelismo entre a origem do cinema e da antropologia moderna (saber que desde o seu nascimento até os dias atuais permanece comprometido com o tema das relações sociais entre grupos raciais diferentes), pode-se identificar uma espécie de paradoxo comum ao desenvolvimento de ambos.

Usando as observações do diretor e crítico D. Vaughan, Grimshaw (2001) salienta que apesar de todo o entusiasmo com um mundo cortado profundas mudanças, dotado de dinamismo ímpar e caracterizado por uma mobilidade frenética, os registros dos Lumière, invariavelmente, se dão a partir de um ponto fixo. Aquele que filma está inevitavelmente parado frente a um mundo que se move de forma incessante. Para além das explicações técnicas, como o peso da câmera, que tirava sua mobilidade e a tornava incapaz de acompanhar satisfatoriamente o curso dos movimentos, a autora busca uma explicação mais profunda,

argumentando que, apesar de todo ímpeto futurista e de toda a adesão à modernidade, os irmãos Lumière eram representantes típicos de seu tempo e de sua classe (*late-Victorian bourgeois gentlemen*). Ao mesmo tempo em que seus filmes simbolizam uma ode à tecnologia e à inovação traziam como mote temas tradicionais como o trabalho e a família. A fixidez da câmera, por sua vez, tratava a realidade, o curso natural das coisas, como um grande teatro, demarcando, assim, uma linha de fronteira bastante convencional, entre aquele que é observado e aquele que observa (ator/público). O enquadramento da realidade é, neste sentido, pacífico, as estruturas de observação são convencionais e os temas remetem à expectativa em um seguro curso dos acontecimentos.A celebração é da tradição.

A própria existência do cinema denota a presença inexorável da tecnologia e as maravilhas do futuro ocidental. Os temas e a estrutura das primeiras obras dos Lumière, entretanto, parecem olhar para o passado. Há a idealização do ontem e a reificação de instituições profundamente abaladas, como o trabalho e a família.

A antropologia vivenciava, na mesma época, o início de um caminho sem volta: a profissionalização dos cientistas preocupados com o comportamento social dos povos não ocidentais.

Cerca de três anos depois da primeira exibição cinematográfica promovida pelos irmãos Lumière, mais precisamente no ano de 1898, o pesquisador Alfred Haddon, de Cambridge, organizou uma expedição ao estreito de Torres. A câmera foi considerada um elemento fundamental desta viagem. Aliás, como sublinha Grimshaw (2001), o material escrito produzido pelos cientistas de Cambridge foi acompanhado de um rico acervo gráfico, que ilustrava a vida nativa e conferia à pesquisa uma aura de verdade:

> Each of the volumes is filled wih photographs, native drawings and other visual materials as important courterparts to the written text, and Haddon returned to Cambridge with a number of filmed sequences which he had shot with the cinematographe (GRIMSHAW, 2001 p. 20).

Ainda que, muitas vezes, o nascimento da antropologia moderna seja atribuído ao trabalho clássico de Malinowski nas Ilhas Trobriand, nos anos 1920, Grimshaw afirma que a expedição ao estreito de Torres foi uma experiência que demarcou a importância da presença do pesquisador no campo. Se até então as pesquisas antropológicas e a subseqüente estruturação teórica da disciplina era feita a partir das impressões de missionários e de militares colonialistas, a pesquisa em Torres colocou o antropólogo diante de uma posição que iria se tornar paradigmática: a de testemunha ocular dos fatos.

O pecado original desta disciplina, contudo, assim como ocorre no nascimento do cinema é sua vinculação aos grilhões do passado. Mesmo diante de sua adesão a métodos inovadores e ao uso de recursos tecnológicos ainda pouco difundidos, como a câmera, a antropologia nasce solicitando para si velhos dilemas da ciência vitoriana. O problema da erradicação da subjetividade e a tentativa de equiparação de métodos típicos das ciências naturais terminou por marcar a gênese desta disciplina.

Além dos diários de campo, da câmera e das máquinas fotográficas, que atestavam textualmente e visualmente a realidade a ser compreendida, antropólogos como Rivers e Franz Boas procuraram fazer do trabalho de campo um verdadeiro "laboratório cultural", cercando-se de um aparato que contava com instrumentos como testes de luz, esfigmomanômetros, balanças, etc.

A obsessão pela exatidão e o desejo de regular a subjetividade marcaram os primeiros passos da disciplina antropológica e, neste sentido, a imagem foi uma componente fundamental. O instrumento que simbolizava a modernidade e futuro, a câmera, era, também, uma algema a um modo tradicional de conceber a ciência. Exata, objetiva e real.

Seja envoltos ao entusiasmo modernista, seja referenciados pelos laços vitorianos do século XIX, o cinema, enquanto documentário, e a antropologia nascem tendo uma espécie de destino manifesto: o desvendar de uma realidade obscura aos olhos de todos.

O Falso Milagre da Realidade: documentário e verdade em Flaherty, Vertov e Rouch

Um dos marcos na história dos documentários foi o filme *Nanook of north*, produzido pelo explorador Robert Flaherty nos anos 1920. Sendo um pesquisador com larga experiência sobre o estilo de vida dos povos do norte do Canadá, Flaherty em uma das suas viagens foi persuadido por seu financiador (o construtor de ferrovias William Mackenzie) a levar uma câmera em uma de suas expedições. A primeira versão cinematográfica de suas expedições realizadas até 1916 foi perdida em um incêndio acidental. Somente após o fim da Primeira Guerra, o expedicionário conseguiu recursos para reproduzir sua obra, lançada pela Pathé, em junho de 1922. Apesar de inicialmente desacreditado, *Nanook of north* foi muito bem acolhido pela crítica da época, tendo sua excelência reconhecida por críticos cinematográficos influentes como Robert Sherwood. (DA-RIN, 2004)

O filme de Flaherty trazia algumas inovações marcantes, que fizeram desta obra um referencial para os documentários subsequentes. Em primeiro lugar, em Nanook, a narrativa não é feita em primeira pessoa, como era de costume. O filme tenta privilegiar o ponto de vista daqueles que são filmados e não o contrário. Em segundo lugar, o filme projeta-se para além de

uma mera descrição das imagens vistas. Seguindo o modelo dos Lumière, os documentários até aquele momento, sistematicamente, assumiam caráter educativo, onde o narrador "explica" ao o público o que é visto. Flaherty, contudo, adiciona uma carga considerável de drama a seu documentário. Há a construção de personagens e a tensão é incorporada ao filme, seguindo um padrão já difundido no cinema de ficção. Por fim, os acontecimentos do filme não seguem a cronologia da filmagem. Os fatos não são concatenados na ordem exata em que aconteceram, mas passam por uma edição que termina por reordená-los segundo uma trama específica.

A "verdade", neste sentido, ganha outros contornos na obra de Flaherty. Sua maior preocupação não está exatamente em uma descrição exaustiva dos acontecimentos cotidianos na vida dos esquimós, mas, principalmente, na produção de imagens e seqüências que pudessem instigar o expectador, realizando o transporte do mesmo para as situações filmadas.

Neste sentido, a verdade documental proposta por Flaherty é, na verdade, uma "verdade fílmica". Da-Rin (2004) afirma que vários alguns personagens dos documentários do autor não eram pessoas "reais", mas sim anônimos convidados a vivenciar uma personagem, tal como acontece nos filmes de ficção. Algumas das situações mais dramáticas de *Nannok of north*, por sua vez, teriam sido "forjadas", não fazendo parte do cotidiano dos nativos, como é o caso de uma das principais cenas do filme, onde um nativo pesca uma morsa com um arpão. Conforme sublinha Da-Rin (2004), entre os esquimós, raramente pesca-se morsas, muito menos com arpão!

O problema da relação entre o documentário e a verdade dos fatos é reintroduzido na história do cinema documental através da contribuição do cineasta russo Dziga Vertov. Sendo reconhecido como um dos mais radicais defensores do cinema documental perante o cinema ficção, Vertov preocupa-se não em estabelecer uma relação entre o documentário e a realidade, mas sim em registrar os limites da edificação da idéia de realidade sem o aparato cinematográfico. A oposição ficção *vs* não-ficção proposta por Vertov pode e deve ser entendida à luz do contexto histórico e social de sua produção.

Construindo sua carreira na Rússia pós-revolucionária, o cinema vertoviniano tinha como preceito fundamental a educação das massas e a revelação minuciosa dos fatos do cotidiano. Daí nasce sua hiper-valorização da sensibilidade cinematográfica, capaz de revelar imagens, sons e movimentos que escapam à percepção no seu natural. O documentário é, para Vertov, acima de tudo, um recurso perceptivo extra-série, que revela dimensões do mundo e da organização social que nos escapam sempre. O meio ideal para a apreensão da realidade é o "cine-olho", o mundo visto pelas lentes de uma câmera. O propósito derradeiro da relação real/percepção é o "cinema-verdade" (*Kinopravda*), a realidade, a princípio intangível, descortinada pelos recursos tecnológicos do cinema.

Não por acaso, as técnicas de filmagem em Vertov ganham novo ânimo. A câmera, ao contrário do que ocorria no padrão dos Lumière, não é fixa e sim móvel. Há uma preocupação particular com o registro sonoro. Há a escala de planos, que permite ao expectador perceber as diversas nuances de um mesmo objeto visto de perto e de longe. O documentário, que em Vertov pode ser tomado como sinônimo de cinema, é não apenas um registro fidedigno da realidade, é a construção e revelação da mesma. A realidade, para ele, é refém do cinema.

A perspectiva cinematográfica fundada pelo documentarista e pesquisador francês Jean Rouch, por sua vez, descortina uma dimensão bastante reveladora dos propósitos e interpretações que cercam *Brazil in Black and White*.

Em primeiro lugar, a perspectiva rouchiniana abolia, definitivamente, a crença na neutralidade da câmera diante do objeto filmado. Neste sentido, tanto a câmera, como o gravador, devem ser interpretados como dispositivos que podem inaugurar uma comunicação entre quem observa e quem é observado. Logo, a câmera não deve sujeitar-se à camuflagem. Deve provocar. Em segundo lugar, Rouch, seguindo a um padrão já difundido nos estudos etnológicos, procura definir suas produções como um espaço de negociação entre o cineasta e os personagens. A representação é reconhecida e o produto final (o filme) é concebido como um cenário onde as personagens definem sua própria maneira de aparecer para o mundo. Suas cosmologias, suas formas narrativas e seus desejos são projetados em comum acordo com o cineasta. O documentário é, então, tanto uma dialética de interesses, como também uma síntese de propósitos, onde aqueles que aparecem escolhem, dentro de um quadro de alternativas, a maneira como querem ser vistos ou lembrados.

Assim, em trabalhos emblemáticos de sua obra, como o filme *Chronique d'un été*, desenvolvido em parceria com Edgar Morin, Rouch está presente também do outro lado da câmera. Ele também aparece, provocando e instigando os participantes do filme, a saber, jovens franceses que viviam as angústias da sociedade francesa dos anos 1960.

Opondo-se às concepções norte-americanas de documentarismo, que pregavam a neutralidade da câmera e também a não intervenção do cineasta na realidade a ser filmada, Rouch afirma que a interferência (e seu reconhecimento) é o único caminho possível e a única solução honesta para expressar a relação que se funda no encontro da "vida real" com o seu registro cinematográfico. "Não há um fosso entre um lado e o outro da câmera, mas circulação e trocas". (ROUCH E MORIN, 1962 *apud* DA-RIN, 2004).

Desta forma, observa-se que para estes três ícones da história dos documentários e da etnologia fílmica, a noção de "verdade", tal como a concebemos em seu uso mais cotidiano, não faz muito sentido.

Em Flaherty, a verdade que está em jogo é a verdade fílmica, ou seja, aquela que tem a capacidade de atrair e seduzir os espectadores. É necessário que o encadeamento dos fatos faça sentido aos olhos de quem vê, não sendo prioritária a demonstração de como eles aconteceram na realidade.

Em Vertov, a realidade e a verdade simplesmente não existem aos olhos humanos. Ambas são um devir, que só pode se estabelecer com a interferência do *cine-olho*, este sim capaz de revelar aquilo que nossos olhos não vêem. Trata-se do desnudar de um mundo que permanece em um plano subjacente à dimensão que naturalmente podemos alcançar.

Em Rouch, como também em Flaherty, num certo sentido, a verdade é uma construção que depende, inexoravelmente, da interação do cineasta e dos atores. Os atores, aqui, por sua vez, não devem ser entendidos no sentido sociológico (ator social) e nem no sentido dramatúrgico tradicional (um indivíduo que representa um papel ou uma personagem). São pessoas que resolvem expressar a própria vida, as próprias expectativas ou as próprias dificuldades de uma forma específica para as outras. A câmera, além de registrar, incita estas performances e o cineasta, longe de ser um elemento oculto e neutro, é também um protagonista que interage com as personagens, tenta extrair o máximo de significados das escolhas performáticas daqueles que aparecem no filme.

A história do cinema documental nos ensina que a verdade é um problema que não se aplica aos comungadores desta arte da mesma forma que se estabelece, por exemplo, para os juristas, para os cientistas naturais ou para qualquer outro campo de saber preocupado com a exatidão, com o real e com a objetividade.

A própria realização documental já é, por si só, subjetiva. Trata-se do interesse de alguém em registrar o mundo de determinada maneira. Trata-se do interesse de reconstruir determinados fatos numa determinada ordem, assim como acontece com muitas das ciências humanas, como a História Social e a Antropologia. Por fim, trata-se do interesse daqueles que aparecem no filme de demarcar a própria existência e a própria realidade sob contornos muito específicos e com propósitos que não são tão espontâneos como se pode supor.

Realidade, verdade e objetividade são termos que merecem um re-enquadramento quando falamos da contribuição do cinema documental para a arte ou para a vida social como um todo e é a partir desta premissa que devemos retornar a *Brazil in Black and White*.

Brazil in Black and White: o filme

Antes de adentrarmos propriamente o universo de *Brazil in Black and White*, é necessário refletir a respeito do cenário cultural, social e político do país, em torno da questão das relações raciais.

Nos últimos quinze anos, o Brasil observa um redirecionamento da discussão racial, fato que parece se estabelecer em diversos planos, como o da política, das relações interpessoais, da agenda de pesquisas sociológicas e mesmo no plano estético e identitário.

Durante muitos anos, sobretudo a partir dos anos 1930, a sociedade brasileira foi observada como uma nação singular no que diz respeito à convivência entre pessoas pertencentes a "grupos raciais" distintos. Obras clássicas, como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, forneciam a panorâmica de uma nação onde o personalismo, os laços de afetividade e um catolicismo de cunho familial davam o tom para performances sociais que contornavam os conflitos de cor e que desconheciam a segregação racial, tão difundida em países como os EUA e a África do Sul.

Contudo, a partir dos anos 1950, com o processo de industrialização e urbanização, observou-se um novo padrão interpretativo das relações raciais neste país. Esta mudança deve-se, principalmente, a uma reorientação dos trabalhos teóricos que buscavam entender, sobretudo, a convivência de negros e brancos nas grandes metrópoles brasileiras.

Livros como *O Negro no Rio de Janeiro*, de L. A. Costa Pinto, por exemplo, não mais se debruçavam sobre a contribuição cultural dos netos e bisnetos de africanos a uma nação que se construía racialmente integrada e miscigenada. Os trabalhos dos anos 1950 são marcados por pesquisas apontam na direção de um abismo socioeconômico que separaria os brancos, formadores das elites e à frente dos processos decisórios do país, dos pretos e mulatos, ocupantes da base da pirâmide social e com grandes dificuldades de romper a barreira do preconceito e da discriminação, a saber, o principal obstáculo à ascensão social da população de cor.

O centro de gravidade das pesquisas deixa de ser a cultura negra e a miscigenação para residir na integração do negro ao capitalismo brasileiro.

O que se pode observar no Brasil de hoje é uma radicalização desta perspectiva sociológica de compreensão das relações raciais a partir de indicadores sociais como: renda média mensal, escolaridade, índice de desenvolvimento humano, vulnerabilidade diante da violência urbana, etc. Autores como Marco Chor Maio (1999) chegam a falar de uma "sociologização" das relações raciais brasileiras. A dimensão interpessoal é deixada de lado, em favor de um conjunto bastante amplo de dados sociais racialmente orientados. Assim, sabe-se que os homens negros tem uma renda média menor que a dos brancos, que os negros passam mais tempo desempregados (SANCHES, 2000), que os negros estão sub-representados na

universidades (MACHADO, 2005), que os negros são presos em flagrante com mais frequência (ADORNO, 1996) e que as mulheres negras estão mais sujeitas a miomas uterinos (SOUZA, 2002).

Se o Brasil de Gilberto Freyre e dos modernistas, Mario de Andrade, Paulo Prado e Tarsila do Amaral, era uma nação integrada pela força da miscigenação de brancos, negros e índios, o Brasil de hoje é bem diferente.

Conforme demonstra a antropóloga Y. Maggie (2005): "Hoje, o mito Macunaíma está sob severa crítica, pois inventando uma nação dividida entre negros e brancos, e destruindo aquele herói misturado e plástico com políticas de Estado que exigem a classificação bi-polar, apresenta-se em seu lugar um outro conceito de nação" (MAGGIE, 2005, p. 11).

O Brasil de hoje é, sem dúvida, o Brasil da cisão racial. Onde as desigualdades sociais são justificativa para as chamadas "ações afirmativas", que objetivam reduzir o desnível social e econômico entre brancos e negros, através de políticas sociais racialmente focadas.

Não seria um exagero afirmar que as ações afirmativas que mais tem causado impacto e discussão na sociedade brasileira, hoje, sejam as chamadas cotas universitárias e, principalmente, a reserva de vagas para alunos negros em instituições de ensino superior.

Para os políticos, militantes e intelectuais que são favoráveis às ações afirmativas as chamadas cotas universitárias se transformaram em uma "bandeira", cuja defesa é, no limite, a defesa de direitos sociais que há muito foram negados à população negra deste país. A adoção das cotas universitárias é acompanhada pela produção de inúmeras estatísticas que visam afirmar que as linhas de separação entre pobres e ricos é amplamente coincidente com as linhas de separação daqueles que têm a pele clara dos de pele escura. Tais estatísticas edificam-se enquanto uma "verdade" inquestionável em torno da existência de um racismo permanente em nossas instituições (públicas e privadas).

É neste contexto, também, que se pluralizam os documentários voltados para a denúncia do abismo social existente no país, que separa não apenas os ricos dos pobres, mas também pessoas com aparência física e referenciais culturais diferentes.

Brazil in Black and White, sob este ponto de vista, parece se alinhar a uma perspectiva documentarista desenvolvida já nos anos 1960 e que tinha como característica e definição sociológica das personagens, que nunca apareciam como indivíduos impelidos por motivações e emoções próprias, mas sempre como representantes de uma classe social, com dramas e contradições inerentes a todos os membros daquele grupo.

Assim, não é de se admirar que o filme produzido pela *Wide Angle*, que realiza documentários em todo o mundo, abordando temas polêmicos e de interesse global, como a miséria na África e o aquecimento global, dê a seus personagens principais contornos

sociológicos muito fortes, cada um deles simbolizando um grupo de interesse diferente no que diz respeito à "democratização racial" brasileira.

Conforme já apontado anteriormente, o documentário se concentra em um processo de exame vestibular da Universidade de Brasília (UnB), a primeira universidade federal brasileira a adotar critérios raciais (reserva de vagas) para alunos negros.

As personagens principais são cinco jovens que estão prestando vestibular, sendo dois deles de classe média e três representantes das camadas populares.

Karen e Rafael são jovens brancos pertencentes à classe média alta brasiliense. As passagens envolvendo Rafael se dão em sua escola de origem, o "Colégio Galois", que impressiona por sua fachada imponente e pela organização do ambiente interior. Rafael demonstra-se reticente em relação às cotas para negros, estabelecendo um discurso comedido focado nas possíveis estigmatizações futuras referentes aos alunos beneficiados pelo dispositivo racial.

As cenas mais dramáticas, contudo, são referentes a Karen, ou mais precisamente, à sua mãe, que com um discurso elitista típico, sublinha toda a dedicação familiar em propiciar uma educação de qualidade para a filha. Sendo candidata ao curso de Medicina, sabidamente um dos mais concorridos em todas as universidades públicas, Karen vive uma grande pressão familiar em torno de sua aprovação. A mãe chega a dizer que preferiria que a filha concorresse a uma vaga de um curso menos disputado, como Teatro, para poupar-lhe a frustração de uma possível reprovação. As cotas, dentro deste discurso, são tomadas como uma ação perversa do governo diante do grande esforço que as famílias de classe média fariam para dar aos seus filhos um ensino que não está disponível de forma universal. Em algumas passagens, a mãe de Karen chega às lágrimas, que podem ser lidas tanto como zelo e superproteção, como também como ansiedade pela manutenção de um determinado status social e preocupação pragmática face um oneroso investimento.

Karinny é uma jovem branca da periferia brasiliense. Sua participação no filme é também marcante. A maioria das tomadas onde aparece ocorre numa escola pública brasiliense onde as más condições de manutenção e as dificuldades instrumentais de ensino, como as salas superlotadas e carentes do conforto observado no *Colégio Galois*, ficam latentes. Karinny demonstra-se um defensora das cotas como artifício estratégico para a superação das dificuldades impostas aos alunos pobres. Neste sentido, sua performance no filme torna-se contraditória, pois ao mesmo tempo em que salienta a não existência de preconceito racial em seu cotidiano, defende a construção de linhas de definição racial para o ingresso no ensino superior.

As contradições do sistema de reserva de vagas aparecem em outras oportunidades no filme, como no caso de dois gêmeos idênticos que concorreram às vagas de cotas. Um deles, dono de um cabelo mais "crespo" teve sua classificação como negro assegurada. O outro, com cabelo mais liso teve seu pedido de vaga indeferido. A metodologia do vestibular da UnB, que classifica os candidatos às cotas raciais, através do exame de fotografias submetidas a uma "banca de avaliação", que define quem é negro e quem não é, tem chamado a atenção de intelectuais e pesquisadores.

Chor Maio e Santos (2005), apontam para os riscos de se eleger uma determinada classe profissional como habilitada para realizar a classificação racial dos membros de uma sociedade. Apesar da composição da banca ser desconhecida, sabe-se há nela a participação de antropólogos, que teriam, neste sentido, "autoridade", para classificar os concorrentes segundo um padrão polarizado (negro x não-negro) que foge muito às formas tradicionais de classificação e auto-classificação correntes no Brasil.

Ao contrário do que ocorre em países como os EUA, a classificação racial no Brasil é reconhecidamente ambígua, não sendo rara a aparição de categorias intermediárias como "moreno jambo", "marrom bombom", "queimadinho de sol", etc.

A classificação polarizada entre brancos e negros seria, no entendimento de pesquisadores como José Murilo de Carvalho (2004), um genocídio racial estatístico, uma vez que tal classificação não conseguiria dar conta, por exemplo, dos descendentes do cruzamento dos brancos europeus com os indígenas.

No filme, o debate em torno da "ortodoxia" exagerada da polarização no caso da UnB aparece com o depoimento da antropóloga Yvonne Maggie, uma das maiores críticas do sistema de cotas raciais universitárias do cenário acadêmico contemporâneo, e na performance da candidata Iolanda, que apesar de ser facilmente classificável como negra, demonstra-se uma ferrenha opositora do sistema.

Numa das cenas, Iolanda aparece na cozinha da própria casa explicando para sua mãe seu posicionamento ideológico de não concorrer através das vagas reservadas para negros. Tal como a mãe de Karen, esta revela-se temerosa pelo futuro da filha, que poderia estar optando pelo caminho mais difícil diante de uma oportunidade capaz de mudar sua vida.

Iolanda permanece firme, apesar de ciente de que com a opção pelas cotas raciais suas chances poderiam aumentar na ordem de 80%. Sua postura parece alicerçada pela interpretação que a jovem faz do país onde vive. Por um lado, Iolanda reconhece que a pobreza não respeita as diferenças de cor, atingindo a negros e brancos, ainda que com incidência bastante diferenciada. Por outro lado, a fala de Iolanda alude a um Brasil que é capaz de suportar e de superar suas desigualdades, que é capaz de passar por cima do preconceito cotidiano para

edificar-se enquanto país culturalmente e etnicamente integrado. A democracia racial, não sendo uma realidade, é uma realidade possível, um ideal, que não deveria ser perturbado por iniciativas governamentais que, ao invés de produzir a igualdade, perpetuaria a polarização de raças em um país onde nunca se sabe ao certo como classificar as pessoas.

Josie, mais uma jovem da periferia, que também seria normalmente classificada como negra na sociedade brasileira, em oposição a Iolanda, tem um discurso amplamente favorável às cotas. As condições de vida de Josie parecem ser bastante limitadas em termos de conforto. As imagens de seu cotidiano remetem a uma pequena casa que conta, inclusive, com a presença pintos e frangos dividindo o espaço da sala com os moradores. Uma familiar sua ganha destaque no documentário. Sua prima deficiente auditiva, com quem Josie habilmente se comunica através da linguagem de sinais.

Seu discurso parece mais integrado ao dos movimentos pró-negro. Josie reconhece na política de cotas não apenas uma estratégia para chegar mais rapidamente à universidade, como ocorria com Karinny, mas a observa como um direito que está intimamente ligado à superação de barreiras que são, há muito tempo, erigidas frente à ascensão social dos negros brasleiros.

Neste sentido, as cinco personagens retratam, em seu discurso e em sua performance, os posicionamentos sociais típicos que cercam o debate racial contemporâneo no Brasil: (1) Há a classe média branca, temerosa da perda dos privilégios historicamente instituídos e que enxerga em qualquer tipo de "assistencialismo" um ultraje ao empreendedorismo pequeno-burguês (Karen); (2) temos o discurso do benefício do outro, onde Rafael transcende à disputa mesquinha das vagas para encontrar na possível estigmatização do negro capaz o verdadeiro vício da política de cotas; (3) há o discurso oportunista, onde a loira (loira "H_2O_2", segundo ela própria) Karinny, apesar de acreditar na integração racial, defende a cota racial como um atalho no processo vestibular; (4) têm-se os argumentos da militância, expressos na fala de Josie, a única a ligar os projetos afirmativos de hoje às injustiças e ao racismo de ontem e de sempre; (5) por fim, há a fala de Iolanda que, apesar de negra e pobre, se nega a aceitar qualquer benefício baseado em fatores raciais. Seus argumentos estão mais próximos dos intelectuais universalistas, que acreditam que o combate à pobreza, em sentido amplo, eleve a condição social dos negros, reduzindo, assim, as desigualdades racialmente observáveis.

Ainda que demasiadamente vinculado a uma construção sociológica de seus personagens, *Brazil in Black and White* não pode ser acusado de ser um documentário tendencioso, onde apenas um posicionamento político ganha voz. Os argumentos pró e anti-cotas têm seu espaço.

O que o presente ensaio pretende frisar está muito mais relacionado aos usos e às expectativas do cinema documental na construção de verdades que não apenas demarcam versões sobre o funcionamento de uma determinada sociedade, mas que fundam novas representações e novos paradigmas de conduta e de discurso.

Brazil in Black and White não diz aos seus expectadores se as cotas universitárias são um bem ou um mal. Não profetiza o futuro, sugerindo um Brasil sem racismo ou um inferno racial, marcado pela segregação e pelos crimes de ódio. O filme demarca sim um abismo social imenso entre brancos e negros e é esta sua face que nos interessa.

Não se pode entender, contudo, o documentário sem observar a biografia do seu diretor. Adam Stepan, no seu resumo do filme, elemento que acompanha a disponibilização do mesmo pela internet, se revela um grande admirador do Brasil. O diretor confessa já ter visitado o país em muitas oportunidades antes da realização do filme. A cordialidade e a mistura deste país chamaram, em um primeiro momento, a atenção do documentarista norte-americano, portanto acostumado à separação quase que milimétrica dos povos e das culturas nos bairros e cidades norte-americanas. No lugar de identidades bem definidas e de uma convivência social condicionada à contiguidade étnica e espacial, nas suas primeiras visitas Stepan reconheceu um país cortado pela mistura e pela não interdição racial. Aqui, as pessoas não respeitariam os limites de seus bairros "etnicamente" definidos (o bairro chinês, o bairro negro, o bairro latino, etc.) simplesmente porque eles inexistem. O projeto holístico de nossa sociedade estaria, neste sentido, expresso pelo desrespeito a qualquer fronteira de segregação de negros, mulatos, brancos, nordestinos, etc. Contudo, em uma de suas visitas ao país, Stepan confessa ter sofrido uma espécie de "tomada de consciência" a respeito da verdade sobre as relações raciais no país.

O documentarista teria observado a ausência majoritária de pessoas negras nos cargos de maior prestígio e remuneração das instituições públicas e privadas. A ausência negra era também observável na mídia, sendo pífio o número de atores negros de destaque e quase que inexistente o número de modelos negros/as nas revistas de moda. Logo, apesar da mistura, o Brasil seria um país onde os negros ocupam os patamares mais baixos da pirâmide social, sendo esta característica também uma forma de separação, de exclusão.

Esta "tomada de consciência" de Stepan se reflete diretamente em seu trabalho em *Brazil in Black and White*. Neste sentido, o filme mostra sua dimensão política mais latente e se alinha a outros discursos que pretendem entender as relações raciais brasileiras, que são bases fundamentais da própria cultura nacional, a partir da compreensão das condições objetivas de vida de brancos e negros, no país.

Brazil in Black and White se alinha ao discurso pró-cotas ao passo que tende a observar as relações raciais por um de seus possíveis resultados, a saber, a desigualdade racial, e não nela

mesma. Tal como ocorre com diversas pesquisas sobre o tema, a partir da sociologização dos anos 1950, o filme se concentra nas desigualdades sociais para avaliar a contradição das relações entre brancos e negros no país.

Assim compreendido, *Brazil in Black and White* pode ter a mesma eficácia explicativa que os números do IBGE e da PNAD, os dados do IPEA, as estatísticas oriundas dos *surveys* organizados por entidades do movimento negro ou qualquer outra pesquisa sociológica que vise explicar nossa dinâmica racial por um de seus resultados: a desigualdade socioeconômica entre brancos e negros.

A questão que permanece até então obscura, neste ímpeto objetivista em torno dos documentários, é se o cinema documental pode cumprir este papel. A produção de verdades envolve um complexo espectro de relações de poder. Não apenas porque a verdade pode legitimar o poder de alguém sobre outrem, mas sobretudo porque o próprio lugar social de produtor e emanador de verdades já é, por si, denotador de poder.

Como vimos, através da contribuição dos clássicos da história do cinema documental, a verdade registrada pelo documentário não é afeita à realidade nos mesmos termos desejados no pensamento científico. A verdade documental é, sempre, uma verdade possível, vinculada ao entrecruzar de múltiplas subjetividades. Trata-se de uma permanente negociação de interesses entre aquele que filma e aquele que é filmado. Acreditar em sua objetividade, entendida como atributo da imparcialidade e da neutralidade é, na melhor das hipóteses, ingenuidade, na pior delas, cinismo. Um filme, seja um documentário, seja uma ficção, sempre deseja algo, sempre está engajado ou comprometido com algum tipo de moral ou norma, ou como já diriam alguns adeptos do interpretativismo, sempre estão atrelados a um tipo de *ethos* (DARNTON, 1986).

A verdade documental é, sempre, uma verdade possível, vinculada ao entrecruzar de múltiplas subjetividades. Trata-se de uma permanente negociação de interesses entre aquele que filma e aquele que é filmado.

Acreditar em sua objetividade, lida como atributo da imparcialidade e da neutralidade, é, na melhor das hipóteses, ingenuidade, na pior delas, cinismo. É bem verdade que na busca por seus propósitos pode haver mais ou menos espaço para que aqueles que são filmados dêem vazão a sua própria interpretação dos fatos, demarcando assim a sua própria posição e revelando contradições não aparentes.

Contudo, o cinema documental é, e sempre será, uma construção. Seu sentido maior nunca é revelar a realidade objetiva, mas sim provocar revelações e "verdades ocultas", que como no melhor estilo proposto por Rouch, aparecem na interação dos produtores com as personagens. Sua verdade é a verdade fílmica, como já sugeria Flaherty, nos 1920, e seu sentido é a sedução do público e o encadeamento dos fatos na trama e no enredo do filme e não da vida

real. Assim, longe de questionar a legitimidade do uso da câmera e do cinema no debate sobre as mazelas sociais e as contradições raciais brasileiras, é preciso que este movimento seja acompanhado de expectativas leais aquilo que o cinema documental faz e pode fazer. O risco de querer atribuir à produção documental um *status* de verdade e uma vinculação à objetividade e à neutralidade é lançarmos esta forma de arte aos grilhões vitorianos da negação da subjetividade, que tanto o cinema como as ciências sociais já conseguiram ultrapassar ao longo dos últimos cem anos.

BRAZIL IN BLACK AND WHITE: A VISION OF CULTURE AND BRAZILIAN SOCIETY FROM THE DOCUMENTARY FILM

Abstract: This article objectives to observe how culture and society mainstays, as the warmth and harmonious racial integration, have been shaken by the denuciation discourse of the existence of intolerance and prejudice in our country. Beside the statistical numbers (taken as goals and unquestionable), that seek to certify the Brazilian racial abyss, the documentary film has been used recently, as one more tool able to show the fragility of our racial democracy. Thus, this text asks what are the real limits of documentaries as truths propellants and as a sign of representation of objectivity and neutrality in new ideological and political landscape in bloom.

Key-words: documentary, objectivity, neutrality, racial division, racism

---

Referências bibliográficas

ADORNO, Sérgio. Racismo, criminalidade violenta e Justiça Penal: réus brancos e negros em perspectiva comparativa. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 09, n18, 1996.

CARVALHO, J. M. D. Genocídio racial estatístico. *O Globo*. Rio de Janeiro: 7 p. 2004

DARNTON, R. **O Grande Massacre de Gatos e** outros episódios da história cultura francesa, São Paulo, Graal, 1986.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro, Editora Azouge, 2004.

GRIMSHAW, Anna. *The Etnographer's Eye. Way of seeing in Modern Anthropology*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

MAIO, Marco Chor. O projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *RBCS Vol.* 14 no 41 outubro/99

MACHADO, Elieuma. Ação Afirmativa nas Universidades Estaduais Fluminenses: O Começo. *Revista Advir*, Vol.01. no, 19, Rio de Janeiro, set., 2005.

MAGGIE, Yvonne. Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão. *Rev. bras. Ci. Soc.*, June 2005, vol.20, no. 58, p. 5-25. ISSN 0102-6909.

_____. *O eu e os outros: o ideário* **modernista** *em questão*. Disponível em: http://www.Observa.ifcs.ufrj.br Acesso em: 2 mar. 2005.

SANTOS, R. V.; MAIO, M. C. Tribunal racial. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 7, 6 dez. 2004.

SOUZA, Vera Cristina. A prevalescência de miomas uterinos em mulheres negras. In: Werneck, J., Mendonça M., White, E.C. *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro: Pallas/Crida, 2002.

Recebido para apreciação em 31/07/2008
Aprovado para publicação em 20/10/2008