

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

**SUJEITOS BARRADOS: A VOZ DO INFRATOR
EM DEZ DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS**

Airton Miguel De Grande

Campinas - 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

**SUJEITOS BARRADOS: A VOZ DO INFRATOR
EM DEZ DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS**

Airton Miguel De Grande

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Multimeios, sob orientação do Prof. Dr. Marcius César Soares Freire.

Campinas - 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

D364s

De Grande, Airton Miguel.

Sujeitos barrados : a voz do infrator em dez documentários brasileiros / Airton Miguel De Grande. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador: Marcius César Soares Freire.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Documentário (Cinema). 2. Representação cinematográfica. 3. Problemas sociais no cinema.
4. Crime e criminosos. I. Freire, Marcius César Soares.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

À memória de

Mercedes Sanchez Gil e Raphael Ferrer Coronado,
meus tios-avós,

que fizeram sua a minha voz toda vez que esta esteve por calar-se.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelos 12 meses de bolsa emergencial que viabilizaram a realização deste projeto;

Ao meu orientador, professor Marcius César Soares Freire, pelo estímulo e encorajamento;

À minha companheira durante a execução deste trabalho, Ana Paula Silva Oliveira, a quem devo a fortuna de as linhas terem se fixado no papel e de as idéias terem escapado ao oblívio.

Minha gratidão também a toda família De Grande, a Vania Lacerda de Sá Teles, Marcello Guimarães Lacerda, Jussara Freitas Cunha Melo, Fernando Weller, Beto Sporkens, Paulo Sacramento, Analúcia dos Santos Viviani Recine e Alexandre Lima.

RESUMO

Este trabalho tem como proposta analisar dez documentários brasileiros realizados entre 1990 e 2003 e verificar como se dá a representação de infratores nessas obras. Para tanto emprega, entre outros, os conceitos de Nichols (1988, 2001) sobre "voz" e "modo de representação" dos documentários e as apreciações de Bernardet (1985, 2003) a respeito da "voz do povo nos filmes". Coteja e diferencia as formas de produção do telejornalismo e do documentário e ressalta por que os documentários conseguem produzir representações mais completas e menos estigmatizantes que as reportagens televisivas. (PALAVRAS-CHAVE: documentário, cinema, representação cinematográfica, infratores, criminalidade).

ABSTRACT

This work has as its main purpose to analyse ten brazilian documentaries produced between 1990 and 2003 and to verify the way the representation of criminals occurs on them. For such task the author applied, among others, the Bill Nichols' (1988, 2001) concepts of "voice of documentary" and "documentary modes of representation". The observations of Bernardet (1985, 2003) concerning "the voice of the people on films" were also applied. This work also collates and distinguishes the modes of production developed by television journalism and by documentaries, and emphasizes why documentaries manage to produce more complete and less stigmatizing representations than TV reports. (KEYWORDS: documentary, cinema, cinema representation, criminals, criminality).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
I – O TELEJORNALISMO: A VOZ QUE NUNCA É DO OUTRO.....	23
1.1 Como a mídia retrata a criminalidade.....	25
1.2 Notícias a serviço do sistema penal	28
1.3 Telejornalismo e a dramaturgia dos jornalistas	32
1.4 Sugestões, óculos e idéias feitas.....	34
1.5 Os procedimentos no telejornalismo	37
1.5.1 A escassez de tempo	37
1.5.2 A objetividade como bandeira	40
1.5.3 A “narrativa a qualquer custo”	41
1.5.4 Imagem e palavra: o casamento forçado	43
1.5.5 Metonímia e paráfrase: filhas de um casamento forçado	45
II – DOCUMENTÁRIO: UM FAZER COM FRONTEIRAS MOVEDIÇAS.....	49
2.1 Noël Carroll e o Filme de Afirmação Pressuposta.....	54
2.1.1 O filme de afirmação pressuposta	55
2.1.2 O conceito de indexação	58
2.1.3 Objetividade e verdade.....	60
2.2 Carl Plantinga e a Postura Assertiva	62
2.2.1 Indexação.....	65
2.2.2 Mundo projetado	66
2.2.3 Postura assertiva	67

2.3 Michael Renov e a Subjetividade: Ampliando Fronteiras	68
2.3.1 Poética: uma alternativa para analisar documentários	71
2.3.2 As quatro tendências fundamentais do documentário	72
2.3.2.1 Gravar, revelar ou preservar	73
2.3.2.2 Persuadir ou promover	73
2.3.2.3 Analisar e interrogar	74
2.3.2.4 Expressar	75
2.4 Bill Nichols: Ética e Reflexividade nos Documentários.....	76
2.4.1 Cercando uma definição.....	79
2.4.1.1 A moldura institucional.....	79
2.4.1.2 A comunidade de documentaristas	80
2.4.1.3 Um corpo de textos	82
2.4.1.4 O círculo de espectadores.....	83
2.4.2 A questão da “voz” dos documentários	85
2.4.2.1 Voz de comentário e voz de perspectiva	89
2.4.2.2 Documentário e retórica.....	90
2.4.2.2.1 Invenção.....	91
2.4.2.2.2 Arranjo	93
2.4.2.2.3 Estilo.....	94
2.4.2.2.4 Memória.....	94
2.4.2.2.5 Transferência (Delivery)	95
2.4.3 Modos de Representação dos Documentários	96
2.4.3.1 O modo poético.....	97
2.4.3.2 O modo expositivo.....	98
2.4.3.3 O modo observativo	99
2.4.3.4 O modo participativo.....	101
2.4.3.5 O modo reflexivo	103
2.4.3.6 O modo performático	105
2.4.4 A metáfora nos documentários	107

III – EM BUSCA DA VOZ DO INFRATOR NOS DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS

.....	111
3.1 Bernardet e a Voz do Povo nos Filmes.....	111
3.1.1 A restrição imposta pela linguagem	113
3.1.2 Meios de produção: sempre nas mãos do cineasta.....	116
3.2 Do Dispositivo de Análise	118
3.3 Análises dos Documentários	121
3.3.1 FEBEM: O COMEÇO DO FIM.....	121
3.3.1.1 A estrutura: entrevistas, recortes de jornais e um clip musical	122
3.3.1.2 Crianças que falam mas não têm voz.....	126
3.3.2 TEREZA	130
3.3.2.1 Decifrando <i>Tereza</i>	131
3.3.2.2 Superenquadramentos recorrentes	136
3.3.2.3 Vozes correndo atrás de falas	139
3.3.3 SOCORRO NOBRE	142
3.3.3.1 Uma narrativa em três tempos	143
3.3.3.2 Bordejando a ficção	145
3.3.3.3 Triplamente presas	147
3.3.3.4 Folgando um pouco as rédeas: três metáforas	149
3.3.4 AS PEDRAS NO MEIO DO CAMINHO	151
3.3.4.1 A estrutura.....	152
3.3.4.2 Letreiros delatores	157
3.3.4.3 Representações compartilhadas	160
3.3.5 NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR.....	163
3.3.5.1 Uma retórica bem comportada.....	165
3.3.5.2 Como o infrator é exibido e como fala	167
3.3.5.3 Metáforas predizendo o futuro.....	172
3.3.6 O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS ..	174
3.3.6.1 O espanto: justiça ou justicamento?	175
3.3.6.2 O príncipe, os três bandidos e a caricatura	180
3.3.6.3 A metáfora aérea.....	183

3.3.7 PRESOS	185
3.3.7.1 A estrutura: questões e personagens	185
3.3.7.1.1 Edson.....	186
3.3.7.1.2 Rita	187
3.3.7.1.3 Maria.....	188
3.3.7.2 O pré-crédito: metáforas sutis	189
3.3.7.3 Os presos falam	190
3.3.7.4 A construção da voz.....	193
3.3.8 SILVA	195
3.3.8.1 Situando o espectador: o contexto na introdução	196
3.3.8.2 O Primeiro Ato.....	199
3.3.8.3 O Segundo Ato	199
3.3.8.4 O Terceiro Ato	199
3.3.8.5 Como infratores falam e “são falados” em <i>Silva</i>	200
3.3.8.6 Como o realizador “fala” em <i>Silva</i>	202
3.3.9 ÔNIBUS 174	205
3.3.9.1 Montagem paralela, suspense, TV e cinema.....	207
3.3.9.2 Monstros e feras	212
3.3.9.3 Mortos não falam	214
3.3.10 O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO (auto-retratos).....	219
3.3.10.1 Tempo, espaço, sujeitos e ações	221
3.3.10.2 A retórica de <i>O Prisioneiro da Grade de Ferro</i>	223
3.3.10.3 Câmeras e microfones: posse compartilhada	227
3.3.10.4 A noite de um detento.....	231
3.3.10.5 Vozes: cantadas em rap e construídas com silêncio.....	236
CONSIDERAÇÕES FINAIS	239
FILMOGRAFIA	249
BIBLIOGRAFIA	253

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo pesquisar a representação do infrator em dez documentários brasileiros – documentários aqui compreendidos como filmes e vídeos¹ de não-ficção – realizados a partir do ano de 1990. Para os fins deste trabalho será considerado como infrator o “sujeito ativo do crime”, como estabelecido pelo Código Penal Brasileiro. E para crime, a conceituação de “ação típica, antijurídica e culpável” (Mirabete, 2000).

Embora o termo infrator se aplique aos praticantes de uma grande quantidade de ilícitos, o objeto desta pesquisa se restringirá às produções cuja temática predominante envolva a abordagem de infratores que tenham cometido ilícitos que os tornem passíveis de punição por penas privativas da liberdade (prisão ou reformatórios do tipo da Febem), e que sejam oriundos das camadas mais pobres da população. Assim, ficarão à margem do interesse desta pesquisa filmes que porventura abordem criminosos do “colarinho branco”, bicheiros e especuladores, entre outros.

A preocupação em verificar a representação do infrator pobre nos documentários brasileiros nasce pela constatação de que, em decorrência do agravamento das questões sociais no Brasil, vem aumentando o contingente de infratores, o que provoca impactos também crescentes

¹ Uma vez que o surgimento e o aprimoramento de novas tecnologias de produção audiovisual permitem a conversão de película em vídeo e vice-versa, apliquei às obras analisadas os termos *filme* ou *vídeo* conforme sua forma inicial de veiculação (cinema ou TV / vídeo).

em toda a sociedade. Dados de 1998 estimavam em 170 mil o número de detentos no país, distribuídos em 512 prisões. Todavia, o déficit de vagas nos presídios já era calculado em 96 mil vagas (1997) e o número de mandados de prisão não cumpridos (1994) estava na casa dos 275 mil.² Levantamento mais recente, executado pelo Departamento Penitenciário, órgão do Ministério da Justiça, apontou que, em dezembro de 2003, as prisões brasileiras contabilizavam 240.203 presos, não incluídos os reclusos em carceragens da Polícia Civil³. Esses números confirmam o Brasil no rol dos países com mais de 100 mil pessoas encarceradas⁴, fato que já justificaria uma verificação da abordagem dos infratores nas produções de não-ficção.

Outros motivos igualmente pertinentes permeiam a questão. A população não é informada adequada e suficientemente sobre o tema. As visões apresentadas sobre a violência, a criminalidade e o infrator são parciais, corporativas, incompletas. Na maioria das vezes, os retratos da situação oferecidos pela imprensa são maculados por um posicionamento explícito (Nogueira 2000, p. 335) e pela falta de elementos bastantes e confiáveis para a interpretação da realidade. Como resultado, há um direcionamento da opinião pública, que passa a julgar a questão de maneira maniqueísta e corrobora ações ineficazes para o combate à violência e à criminalidade.

Ato contínuo à má informação pública está o norteammento incorreto das políticas públicas para o setor penitenciário. A abertura de vagas sem o aumento efetivo no número de penitenciárias gerando a superlotação dos presídios, o enrijecimento da disciplina, e a segregação e o isolamento dos sentenciados acabam por aumentar a reincidência penitenciária. Na Penitenciária do Estado de São Paulo, por exemplo, a taxa de reincidência chegou a superar a

² Fontes, respectivamente: Pastoral Carcerária, Censo Penitenciário de 1997 e Ministério da Justiça. In: **Human Rights Watch 2001**, disponível em: <http://www.hrw.org/portuguese/reports/presos/superlot.htm>.

³ MONKEN, Mário Hugo. **Déficit de vagas cresce 118% em um ano**. Matéria publicada pelo jornal Folha de S. Paulo, em 14 de fevereiro de 2004, p. C4.

⁴ EUA, China, Rússia, Brasil, Índia, Irã, México, Ruanda, África do Sul, Tailândia e Ucrânia. In: **Human Rights Watch 2001**, ibidem.

marca de 46% (Adorno, 1998). A cadeia, ao invés de recuperar, estaria confirmando a vivência no crime.

Se a cadeia não recupera, não se pode dizer que não pune. Mas pune, de maneira incorreta, apenas um determinado segmento da população. Como explica o cientista social Sérgio Adorno (1998):

(...) os dados disponíveis sugerem que a punição tem alvos bem demarcados, pois alcança prioritariamente o crime comum contra o patrimônio, cometido, via de regra, por cidadãos procedentes dos grupos e classes sociais situados nos estratos mais inferiores das hierarquias sociais. (...) A punição tende a privilegiar os mais pobres, os migrantes, os negros. (p. 1015).

Assim, a desinformação ou a informação tendenciosa, incompleta, fomenta um círculo vicioso: os cidadãos pensam estar apoiando o combate à violência quando, na verdade, estão induzindo a mais violência.

Por esse prisma, a população não está refém do crime, mas sim da falta de informação correta. Essa população não compreende os porquês do infrator, os porquês desse *outro*, e acaba estimulando ações ineficazes para o combate à criminalidade. É mister que o público saiba o que o infrator *pensa* e como ele *se pensa*. Daí a importância do documentário que, em tese, pode oferecer à população um retrato alternativo àquele oferecido pela imprensa. Um recorte no qual a população possa, pelo menos, cotejar pontos de vista e produzir críticas melhor fundamentadas. Por isso, acredito que verificar como documentários e documentaristas brasileiros têm retratado os infratores pode se converter num exercício positivo para a compreensão do problema da violência, ao menos no que toca a questões ligadas à criminalidade.

Para o encaminhamento desta dissertação optei por estruturá-la em três partes. O primeiro capítulo versará sobre o relacionamento entre o telejornalismo e a representação dos infratores. Destaco como esse relacionamento tem sido parcial ao exibir, na maior parte das vezes, apenas

uma visão conservadora do infrator, visão essa fortemente arraigada na defesa do patrimônio e das instituições policiais. Tal fenômeno, que não é exclusividade da mídia brasileira, acaba por criar generalizações e reforçar estigmas não apenas sobre os infratores, mas também sobre as camadas mais pobres da população. No suporte ao endosso dessas idéias concorrem pesquisas e reflexões desenvolvidas por pensadores brasileiros e estrangeiros, como Sylvia Moretzsohn, Nilo Batista, Patrick Champagne e Pierre Bourdieu, entre outros. Também nesse primeiro capítulo abordo como a prática diária do telejornalismo impede (ou cerceia) uma representação mais completa do infrator. Através de uma descrição dos procedimentos básicos do telejornalismo – como se realiza uma reportagem – procuro justificar por que essa prática é danosa para os representados e, conseqüentemente, para os espectadores. Esse capítulo começa a marcar também a diferença entre jornalismo e documentário.

O segundo capítulo marca a distinção efetiva entre o documentário e o telejornalismo. Apoiado em quatro teóricos – Noël Carroll, Carl Plantinga, Michael Renov e Bill Nichols – procuro trazer as principais questões que permeiam a prática e a crítica dos documentários. A perspectiva é apontar por que, através dos documentários, é possível se realizar melhores representações dos infratores. Enquanto no telejornalismo a prática obedece a padrões estéticos e formais rigorosos, limitadores, no documentário a liberdade de criação é estimulada. Os compromissos de jornalistas e de documentaristas são diferentes, por isso, ao menos em tese, os resultados de seus trabalhos também.

Embora os quatro teóricos forneçam elementos importantes para a caracterização do documentário, considero de fundamental importância para esta dissertação o pensamento de Bill Nichols. Sua caracterização de documentário, sua conceituação de “voz” do documentário e a decorrente tipologia estabelecida, e o reconhecimento do valor da metáfora ajudam a empreender as análises fílmicas e a justificar as representações dos infratores.

O terceiro capítulo cuidará da análise, propriamente dita, dos documentários selecionados. Mas antes trará um outro teórico, também fundamental para esta dissertação. É Jean-Claude Bernardet que, através de seu *Cineastas e imagens do povo* (1985, 2003) ⁵, mostrou como, através de análises fílmicas, é possível aferir e inferir como as camadas populares são representadas nos documentários. Retomando o caminho traçado por Bernardet percebe-se uma afinidade entre suas idéias e procedimentos com os de Bill Nichols. Mais que afinidade, acredito que seus trabalhos sejam complementares e, na junção de ambos, será possível obter a leitura desejada das representações dos infratores nos documentários brasileiros. Nichols (com a “voz” do documentário e os modos de representação) oferece o instrumental para investigar o arcabouço do documentário. Bernardet, pistas e evidências para apreciar como o *outro* é representado. O exercício deste capítulo será, então, capitalizar as concepções desses teóricos e verificar como se dá a produção de sentido nas obras analisadas. Em outras palavras: avaliar “como” e “o quê” o documentário está “dizendo” sobre o infrator.

Os documentários escolhidos para a análise nesse terceiro capítulo são os seguintes:

- **Febem: o Começo do Fim** (1990) – Rita Moreira
- **Tereza** (1992) – Kiko Goifman e Caco P. de Souza
- **Socorro Nobre** (1995) – Walter Salles
- **As Pedras no Meio do Caminho** – (1996) – Rita Bastos, Iracema Nascimento, Evelyn Schuler e Júlio Wainer
- **Notícias de uma Guerra Particular** (1999) – João Moreira Salles e Kátia Lund
- **O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas** (2000) – Paulo Caldas e Marcelo Luna
- **Presos** (2001) – Fernando Weller

⁵ BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. *Cineastas e Imagens do Povo* foi relançado em 2003, acrescido de análises de mais uma dezena de filmes e vídeos. Q. v. bibliografia: BERNARDET, Jean-Claude (2003a).

- **Ônibus 174** (2002) - José Padilha
- **Silva** (2001) – Beto Sporkens
- **O Prisioneiro da Grade de Ferro** (2003) – Paulo Sacramento

A escolha dos referidos documentários se deu após pesquisa junto às videotecas do Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp e da ECA/USP, aos bancos de dados da Cinemateca Brasileira, da Funarte, do Instituto Itaú Cultural e do Laboratório da Imagem e do Som em Antropologia – LISA/USP. Nessa pesquisa foram utilizados como palavras-chave de busca os termos *cadeia*, *crime*, *criminalidade*, *criminosos*, *infratores*, *Febem*, *menores*, *prisão*, *prisões*, *violência*, sempre associadas a produções indexadas como documentários e a partir do ano de 1990⁶. Produções realizadas por diretores estrangeiros, mesmo que abordando infratores brasileiros, não foram consideradas. Também não foram considerados gêneros telejornalísticos, como reportagem, reportagem especial e grande reportagem.

No processo de análise dos documentários escolhidos foram levados em conta, entre outros, o modo de representação e a voz dominante (Nichols 2001); a análise dos mecanismos de composição, de organização dos planos e seqüências, de significação, e a coerência e contradição entre tais mecanismos (Bernardet 1985); os recursos à metonímia (e paráfrase) e à metáfora (e polissemia); o tempo de fala dos personagens, bem como o conteúdo e o significado dessa fala dentro do discurso fílmico.

Como o próprio Bernardet (1985, p. 180) reconhece, análises desse tipo podem ser “praticamente sem fim”. Há o risco da “semantização progressiva”, ou seja, à medida que a

⁶ Obviamente, um volume muito maior de produções aflorou – cerca de 40. Como para os propósitos desta dissertação tornar-se-ia impossível analisar todas essas obras, optei por selecionar 10, às quais tivesse acesso em cópias VHS. A dificuldade de acesso a alguns documentários e a indexação equivocada – isto é, não traziam representações de infratores, não tinham relação com o tema ou se tratavam de ficções – constituíram os principais fatores para excluir produções. Aproveito esta nota para explicitar que este trabalho não é um inventário sobre documentários que versem sobre o tema do infrator, mas apenas um recorte sobre o mesmo. Não há, portanto, qualquer ambição ou pretensão de esgotar o assunto.

análise progride, novas significações vão surgindo, podendo gerar um diálogo interminável entre o analista e o filme. Todavia, espero ter evitado esse problema concentrando a atenção na análise do infrator – em última instância, isso significa aferir como o(s) discurso(s) do infrator (realizado por ele mesmo) se relaciona(m) com o discurso do documentário.

Conquanto possa parecer plausível – ao menos para o autor desta dissertação – a viabilidade da investigação dos documentários partindo da afirmação (e da demonstração) que o telejornalismo falha ao representar uma categoria social, é pertinente apresentar liames que justifiquem a aproximação entre essas duas áreas da atividade audiovisual.

O primeiro ponto de contato entre telejornalismo e documentário subjacente à concepção deste trabalho é o fato de ambos serem importantes expoentes do campo de produção simbólica (Bourdieu, 1989). Constituem, portanto, espaços, “microcosmos da luta simbólica entre as classes” (p. 12), arena em que se dá a batalha pelo poder simbólico. A respeito deste, ressalta Bourdieu:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto, o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) (...) (1989, p. 14).

Assim, se não os irmana, a questão da produção simbólica pelo menos evidencia que telejornalismo e documentário comungam da luta pela construção e controle de consciências. E o que está em jogo – em se tratando de campo simbólico “é, em última análise, o poder propriamente político” (Miceli, 1998, p. LV).

O segundo ponto considerado é que tanto o telejornalismo quanto o documentário – este último, cada vez mais – se valem da televisão como veículo. Embora a TV seja o veículo natural

para o telejornalismo e o documentário tenha suas raízes no cinema (como veremos ainda neste trabalho), torna-se cada vez mais freqüente a exibição de documentários nas emissoras abertas e por assinatura. Logo, não parece haver incoerência em tratar como homólogos telejornalismo e documentário, já que ambos disputam as consciências dos cidadãos e o fazem, por vezes, através de um mesmo veículo.

Note-se que não somente a exibição mas também a produção de documentários tem sido levada a cabo com maior intensidade pelas televisões. Fenômeno mundial e com força bem maior no exterior, ele se repete no Brasil. A TV Cultura mantém um Núcleo de Documentários com capacidade para produção de 80 horas de filme por ano. Desde seu início em 1998, o Nudoc já superou a marca de 200 produções.⁷ Outras TVs públicas e educativas, mesmo sem o poder de fogo da Cultura, também levam ao ar produções regionais de não-ficção. Entre as emissoras privadas destaca-se a GNT, canal a cabo mantido pela Rede Globo. Além de veicular, a GNT realiza co-produções com diversos diretores brasileiros. João Moreira Salles (*Futebol*) e Toni Venturi (*O Velho – a História de Luís Carlos Prestes*), para ficar em apenas dois nomes, são alguns dos beneficiados pelo interesse do canal em documentários.⁸

Sobre o aspecto da produção (e também da exibição), não se trata aqui de dourar o cenário. O crítico Amir Labaki⁹ reconhece os avanços que a produção brasileira de documentários teve na última década, mas lembra que é preciso evitar a euforia, pois se a cultura do documentário vai bem, sua economia nem tanto. “Falar em mercado para documentários no Brasil de hoje seria ofender a inteligência”, diz Labaki. Para ele, a parceria existente com a televisão ainda é incipiente e os preços das aquisições dos documentários pagos aos seus

⁷ GALDINI, Ana Paula. A TV como aliada. **Cinemando**: Campinas, SP, 06 de abril de 2003. Disponível em <http://www.cinemando.com.br/200304/materias/tv.htm>. Acesso em 19/02/2004.

⁸ Idem, ibidem.

⁹ LABAKI, Amir. A hora e a vez do documentário brasileiro. **It's all True**, 31 de outubro de 2002. Disponível em http://www.itsalltrue.com.br/2004/iat_coluna_exibe.php?artigo=24. Acesso em 19/02/2004.

realizadores “são pouco mais que simbólicos”. Mas o documentário está na TV, principal meio de informação e entretenimento da população brasileira. E os aparelhos de televisão estão presentes, segundo o censo 2000 do IBGE¹⁰, em 87% dos lares do país.

¹⁰ Censo 2000. In: **IBGE**. Disponível em www.ibge.gov.br Acesso em 10/03/04.

CAPÍTULO I

O TELEJORNALISMO: A VOZ QUE NUNCA É DO OUTRO

Nos últimos anos tem sido cada vez mais freqüente – se não diária – a abordagem da violência urbana pelos telejornais. Reflexo imediato do agravamento das questões econômicas e sociais, a violência, todavia, não é apresentada em sua complexidade de fenômeno social, mas sim reduzida ao factual, episódico. Em geral, os telejornais disponibilizam aos espectadores apenas o desfecho de alguns atos violentos propriamente ditos, como homicídios e violência física, assaltos, seqüestros, tiroteios, tráfico de drogas, captura de bandidos, etc. Ou seja, a violência é tratada apenas em uma de suas faces mais evidentes, e talvez assustadoras também, que é a do confronto entre os infratores, cidadãos e a polícia.

Nesse processo - já incompleto - de transposição da violência cotidiana para a notícia, é possível perceber que a representação do infrator também é prejudicada: nas reportagens não lhe sobram espaços ou oportunidades para expor suas razões e motivos. O telejornalismo brasileiro tem se mostrado pródigo em deixar “à margem da informação” aqueles que estão “à margem da lei”. O que além de configurar uma falha técnica – pois o jornalista tem o dever de ouvir sempre os dois lados, principalmente quando houver acusações – presta um desserviço à sociedade, que fica sem elementos para poder compreender aquele que é considerado, taxativamente, responsável pelo crime. Como um dos resultados nefastos dessa informação incompleta está o

direcionamento da opinião pública, que passa a julgar a questão de maneira maniqueísta e corrobora ações ineficazes para o combate à violência e à criminalidade.

Não se pode, contudo, atribuir a falha nas representações do infrator apenas aos jornalistas. Há que se considerar que o infrator pode não querer se pronunciar - quando livre, para não ter complicações com a polícia, a justiça ou rivais, e quando preso, para garantir o direito que lhe é assegurado pela Constituição brasileira¹¹.

Mas deve-se atentar para o fato de que a “voz”¹² do infrator, em especial nos telejornais, esteja sendo sistematicamente cerceada. Nas reportagens, o que o telespectador vê são apenas corpos que não falam, ou que pronunciam monossílabos, na maioria das vezes sob intenso constrangimento. Corpos, em geral, com trajes miseráveis ou seminus, algemados ou enfileirados, tendo ao fundo o brasão da entidade policial que os deteve. Corpos flagrados à distância, nas favelas ou periferias, por meio de teleobjetivas. Ou registrados de perto, com o recurso técnico das micro-câmeras, mas também sem o conhecimento daqueles que são filmados. Nas prisões ou em liberdade, o infrator é registrado quase sempre à revelia. E nas reportagens vai ser reduzido quase a um objeto: o que o espectador depreende daquele sujeito detido provém unicamente das informações mediadas pelo repórter. A representação do infrator, então, fica submetida à voz (fala ou texto) dos jornalistas e aos sentidos que estes conferem à sua matéria. Assim, o que o espectador vê não é o que o infrator de fato seja, mas aquilo que os jornalistas acreditam (ou querem que acreditemos) que ele seja.

¹¹ **Constituição da República Federativa do Brasil.** Título II, Capítulo I, Artigo 5º, **inciso X**: “São invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurando o direito à indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação”; **inciso XLIX**: “É assegurado aos presos o respeito à integridade física e moral”; e **inciso LXIII**: “O preso será informado de seus direitos, entre os quais o de permanecer calado, sendo-lhe assegurada a assistência da família e de advogado”.

¹² “Voz” deve ser entendida aqui não apenas como a expressão oral, mas como um conjunto de meios pelo qual determinados pontos de vista ou perspectivas são expressos e se tornam compreensíveis para os espectadores. Uma definição mais completa de “voz” será apresentada no capítulo II.

1.1 Como a mídia retrata a criminalidade

Pesquisa encetada pelo ILANUD¹³, órgão da ONU que estuda crime, direitos humanos e violência, demonstra algumas disparidades cometidas pela mídia na abordagem temática da criminalidade. Ao avaliar a programação de 27 telejornais exibidos pelas sete principais emissoras¹⁴ de canal aberto do país, no período de 2 a 8 de agosto de 1998, os pesquisadores se defrontaram com 1211 cenas de crimes. Contudo, ao cotejar tais eventos com os dados da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, verificaram que os crimes com maior veiculação nas TVs não eram necessariamente os que mais acometiam a população. Exemplificando: crimes como *assassinato/homicídio/latrocínio* foram exibidos 714 vezes pelos telejornais naquele período, configurando 59% da programação voltada ao tema, mas correspondendo a apenas 1,7% dos crimes cometidos em São Paulo¹⁵. O *estupro* foi citado 141 vezes nos telejornais, o equivalente a 11,6% daquela programação, e a apenas 0,4 % do total de crimes registrados no Estado. Inversamente, as informações sobre *furto* foram repassadas aos telespectadores apenas 5 vezes, perfazendo 0,4% da programação, mas constituíram 45,6% do total de crimes cometidos em SP – o líder absoluto das infrações.

Continuando, o mesmo estudo constata que o conteúdo da mídia dedicado à cobertura criminal fornece ao público um panorama mui diverso das estatísticas oficiais, resvalando nas seguintes principais distorções (p. 28):

¹³ Instituto Latino-Americano das Nações Unidas para a Prevenção do Delito e Tratamento do Delinquente. A pesquisa está disponibilizada na **REVISTA DO ILANUD n° 13 – Crime e TV**. São Paulo: ILANUD, 2001.

¹⁴ Globo, Record, SBT, Bandeirantes, Manchete, CNT e Cultura. A pesquisa avaliou também, em separado, a abordagem do tema em jornais da grande imprensa, como Folha de S. Paulo e Jornal do Brasil.

¹⁵ Os dados utilizados pela pesquisa referem-se às ocorrências criminais registradas em SP no primeiro trimestre de 1998.

1. a variação no volume de notícias sobre um tipo de crime guarda pouca relação com as variações reais observadas naquele crime, tanto com respeito a localização espacial quanto a variações no tempo;
2. embora a maioria dos crimes seja não-violento, a cobertura da imprensa sugere o contrário;
3. as reportagens tendem a sobre-representar grupos minoritários ou impopulares entre os agressores;
4. o retrato da atividade policial é dramatizado e parece mais eficaz e emocionante do que é na realidade;
5. ignoram-se os diferentes riscos de vitimização dos diversos grupos;
6. há uma ausência generalizada sobre o contexto social e histórico da informação apresentada;
7. existe uma concentração da atenção sobre crimes de rua, cometidos por pobres, e uma desconsideração com relação aos crimes de colarinho branco;
8. dados enganosos são apresentados aos leitores, como os que reportam aumentos nos números de crimes sem levar em conta aumentos no tamanho da população. A sazonalidade existente em certos crimes tampouco é considerada. Porcentagens são calculadas sob números absolutos insignificantes.

Tal quadro, inevitavelmente, acaba produzindo efeitos na população, como bem sintetizou o sociólogo Túlio Kahn, um dos coordenadores da pesquisa do ILANUD:

Estes e outros fatores fazem com que a percepção popular do crime guarde freqüentemente pouca relação com a realidade. Alguns exemplos corriqueiros de distorções: negros e migrantes são superestimados na população carcerária e entre os grupos criminosos; crimes violentos e contra a pessoa são superestimados com relação ao seu montante; os “índices de criminalidade” são sempre percebidos numa espiral ascendente e jamais descendente; porcentagem de “menores” envolvidos nos crimes é superestimada; porcentagem de crimes cometidos sob a influência de drogas é superestimada; violência doméstica é subestimada, etc. (p. 27).

Ainda na mesma publicação, outra coordenadora da pesquisa, Cristina Barbosa, frisa:

Assim se criam ou reforçam estereótipos sociais, imagens deturpadas de certas camadas sociais como os pobres ou os negros. Como se estas camadas já desfavorecidas pela sua colocação na pirâmide que estratifica a sociedade em

função da sua riqueza, formação e status, fossem os únicos atores das chamadas ‘bad news’, dessa forma reforçando o desfavorecimento. (p. 14).

Mas para além do desfavorecimento ou do reforço dos estereótipos, Barbosa e Kahn atentam para um aspecto de maior gravidade: a criminalização e o julgamento de personagens que ainda não passam de suspeitos. Por não prover interpretações históricas (ou no mínimo explicações melhor acabadas) sobre as ocorrências criminais, ou ainda privilegiar aspectos que evitam controvérsias, o telejornalismo acaba rotulando o suspeito como criminoso antes mesmo de ser levado a julgamento. Segundo os autores, na semana em que analisaram os telejornais, apenas 2,2% das cenas de crime foram acompanhadas em seu desenrolar judicial e apenas 0,3% tiveram noticiadas a punição judicial:

Se o caso foi importante (...) é possível que, mesmo defasado no tempo, a decisão dos tribunais venha a ser noticiada, geralmente dando origem para uma reconstituição noticiosa do caso. Contudo (...) difícil será ‘apagar’ das mentes dos espectadores a primeira imagem transmitida. (p. 52).

Essas particularidades da mídia na abordagem de acontecimentos violentos que envolvem as camadas menos favorecidas foram notadas também pelo sociólogo francês Patrick Champagne (1997). Investigando a cobertura da imprensa sobre os distúrbios de rua ocorridos em 1990, em Vaulx-en-Velin, comuna da região de Lyon, França, Champagne constatou que o trabalho da mídia, incluída a televisiva, levava à estigmatização dos moradores dos subúrbios. Não obstante os esforços da comunidade em explicar o caráter pacífico da população local, a maioria dos jornalistas tendia a se concentrar na vinculação dos moradores com a violência, buscando sempre as imagens e os depoimentos mais espetaculares, sensacionais. Sem a habilidade para controlar e sem o poder para interferir na construção de sua representação pela mídia, só restava aos populares serem apreendidos pelo ponto de vista dos jornalistas, o qual seria

retransmitido a toda a França: os bairros eram apresentados como insalubres e sinistros e seus moradores, delinquentes. Marcas que acabam perdurando, como salienta Champagne:

Ora, a mídia age sobre o momento e fabrica coletivamente uma representação social que, mesmo quando está muito afastada da realidade, perdura apesar dos desmentidos ou das retificações posteriores porque ela nada mais faz, na maioria das vezes, que reforçar as interpretações espontâneas e mobiliza, portanto, os prejulgamentos e tende, por isso, a redobrá-los. (1997, p. 64).

1.2 Notícias a serviço do sistema penal

Alguns autores vêem nesse comportamento da imprensa uma espécie de parceria tácita com o capitalismo neoliberal. É o caso de Nilo Batista (2002), para quem “o empreendimento neoliberal precisa de um poder punitivo onipresente e capilarizado, para o controle penal dos contingentes humanos que ele mesmo marginaliza” (p. 3). Dessa forma, os veículos de imprensa, que salvo exceções são também negócios empresariais e têm um lugar econômico privilegiado (Bourdieu, 1997), criam e tratam de difundir um *credo* criminológico ao qual se apegam como a um “rito sagrado de solução de conflitos”: *se houve delito tem que haver pena*.

A fé nesse novo credo, segundo Batista, provoca duas consequências imediatas. A primeira é a geração de um tabu na sociedade que não pode ser violado: a qualquer indício de infração invoca-se imediatamente a necessidade da punição. Fomenta-se, então, uma espécie de “vigilantismo”, que recai, obviamente sobre os menos favorecidos, os quais se tornam os principais sujeitos de detenções rápidas, esclarecimentos de identidade, observações de atividades, grampos telefônicos autorizados ou não, etc. A segunda consequência é a flexibilização da justiça que, a fim de evitar “o incômodo” gerado pelos procedimentos legais necessários para a atestação judicial do delito ocorrido, acaba promovendo atalhos entre o

“delito-notícia” e a “pena-notícia”. Novamente, os mais afetados por esses cortes nas garantias e nos direitos individuais são as classes mais pobres, ou como diz Batista (2002, p. 7), os “consumidores frustrados”. A pena, explica o autor, já não interessa tanto como uma aplicação de sofrimento ou uma fórmula para a solução de conflitos: a pena passa a interessar como um recurso epistemológico, como um instrumento para a compreensão do mundo. Por esse raciocínio, quem é colhido pela pena certamente o terá merecido: “No reino do individualismo [promovido pelo capitalismo] só o indivíduo pode ser responsável por estar na penitenciária” (p. 8).

O cerne da argumentação de Batista é que nos países de capitalismo tardio a imprensa ultrapassa a mera função comunicativa e passa a agir como um órgão executivo do sistema penal. A imprensa não apenas pauta o sistema penal, alertando-o para entrar em ação, como também passa a operar como tal. Para ele, o exemplo máximo da executivização da imprensa é o programa *Linha Direta*, da TV Globo. Ao prefaciар um estudo¹⁶ sobre o programa, Batista resume suas preocupações:

No sábado de verão em que escrevo este prefácio, noticia-se o linchamento, pelos presos da carceragem policial de Cabo Frio, de Ronaldo Josias de Souza, ocorrido seis horas após sua prisão. O homicídio de que ele era acusado, ocorrido ano passado em João Pessoa, fora exibido “pelo programa Linha Direta, da Rede Globo, na noite de quinta-feira”(O Dia, 16. fev. 02, p. 8). Se levarmos em conta que o programa termina por volta de 23h, Linha Direta tem um novo recorde a comemorar: prisão em seis horas e linchamento em doze. (Apud Moretzsohn, 2002 b, p. 4).

Na mesma direção que os autores e estudos já citados segue Sylvia Moretzsohn (2002a, 2002b). Para ela, o jornalismo (tanto impresso quanto eletrônico) acaba desempenhando um papel de destaque nas políticas de exclusão social que seriam afeitas ao neoliberalismo. Nesse

¹⁶ MENDONÇA, Kleber. **A punição pela audiência – um estudo do Linha Direta**. Rio de Janeiro, Quartet/Faperj, 2002.

modelo econômico, o foco do controle social penal se deslocaria das chamadas ‘classes perigosas’ para os ‘excluídos’, alocando sob uma mesma chancela preconceituosa todas as parcelas da sociedade que não lograram êxito nas conquistas sócio-econômicas. Assim, a favela, o morro e a periferia vão se transformar em lugares do mal. Seus moradores, bem como moradores das ruas, são muitas vezes apresentados pelos noticiários como inconseqüentes, que afrontam a polícia e os transeuntes. Pródiga em expor exemplos coletados na mídia, a autora demonstra como os mais pobres e negros são rápida e levianamente associados ao perigo, à desordem e até ao lixo e ao esgoto – “lixo humano” é lixo urbano.

Além da vinculação aos sistemas econômico e penal vigentes, Moretzsohn enxerga na mídia brasileira o pleno exercício de um conceito surgido no início do século XIX, o de “quarto poder”, o que facultaria à imprensa imiscuir-se em quaisquer assuntos, invocando sempre a defesa do Estado e do cidadão. Investido desse “poder”, o jornalismo ficaria livre para criar dois discursos aparentemente incompatíveis, mas que para Moretzsohn são complementares: de um lado o estímulo às políticas repressivas na área de segurança e, do outro, um discurso mais benevolente, de cunho social, que propõe soluções simplistas para a criminalidade, baseadas na “boa fé e na boa vontade”. O que ambos discursos teriam em comum é justamente o que não revelam: que a origem da criminalidade está nas contradições da sociedade onde se desenrolam os delitos, e que raramente são trazidas a público. “Criminosos e excluídos – esses, sempre a um passo da delinqüência – seriam ovelhas desgarradas cuja ressocialização dependeria, portanto, de soluções ‘simples’” (p. 27).

As “soluções simples” repetiriam a tônica dos discursos: endurecimento das penas, maior rigor policial, diminuição da idade penal, construção de penitenciárias mais seguras por um lado, e por outro, a difusão de projetos ou ações túbias edulcorados por expressões como “resgate da cidadania”, “superação das adversidades”, “exemplo a ser seguido”, etc. A idéia seria mostrar

que existem alternativas para que o jovem não se engaje no tráfico. Por exemplo: ser bom esportista, fazer artesanato, ser músico, aprender uma profissão (que em geral paga maus salários...). O que não é nada simples, pois o mercado não tem condições de absorver toda essa mão de obra, ainda que constituída de exímios futebolistas, músicos ou artesãos. Mas são as alternativas diariamente apresentadas pelos telejornais como soluções para a criminalidade. Para os que já foram presos e precisam ser “ressocializados” o caminho é também o trabalho árduo:

É o lugar de meninas (e meninos) criminosos. Nada de sonhar com o prazer, o poder, a felicidade e a fama prometidos nas imagens da publicidade. Meninos e meninas à beira da marginalidade devem conhecer seu lugar: assim não vão atacar a “sociedade” que pode sonhar e realizar seus sonhos. O problema é que não há lugar para tantas cozinheiras e serventes. A sociedade não compra. (p. 28).

Ainda sobre os discursos em torno das “soluções simples” é interessante notar que eles revelam a “falácia da criminologia cosmética”, levantada por Jock Young (apud Moretzsohn 2002a). Essa falácia consistiria em conceber a criminalidade como um problema superficial, tópico, e não como uma doença crônica da sociedade:

Essa atitude engendra uma criminologia cosmética, que vê a criminalidade como uma mancha passível de ser removida com o tratamento apropriado do corpo, que, sem ela, é saudável e tem pouca necessidade de reconstrução. (...) Por isto ela inverte a causalidade: “a criminalidade causa problemas para a sociedade”, em vez de “a sociedade causa o problema da criminalidade”. (...) Basta livrar-se dos problemas e a sociedade estará, *ipso facto*, livre deles! (p. 26)

Essa falsa lógica, além de ser comumente exercitada pela mídia, pode contar ainda com o reforço de interpretações quase teatrais levadas a cabo por alguns jornalistas de TV na realização das reportagens, como veremos a seguir.

1.3 Telejornalismo e a dramaturgia dos jornalistas

A associação entre mídia e sistema penal, a vigência do “quarto poder” e o exercício dos discursos simplistas foram exemplarmente alinhavados por Sylvia Moretzsohn no artigo *O caso Tim Lopes: o mito da “mídia cidadã”* (2002b). Ao reinterpretar o caso do jornalista, morto em junho de 2002 enquanto tentava produzir uma reportagem sobre a existência de sexo com menores em bailes funk de uma favela do Rio de Janeiro, a autora acaba fornecendo também mostras de quão parcial, incompleta, falha, pode a ser a representação do infrator pelo telejornalismo. Tal postura, como também advogamos nesta dissertação, seria deletéria não apenas ao infrator, mas a toda a sociedade.

Para ela, a cobertura do caso denotou um desprezo pelo cotidiano das classes populares, um desprezo que “só pode reproduzir estereótipos adequados ao sistema penal” (p. 8). Do ponto de vista jornalístico, tratou-se de mais um exemplo da polarização corriqueira efetivada pela imprensa: a divisão da sociedade entre “bandidos” e “homens de bem”. E seu resultado teria sido um “embuste” para o público, pois insistia na versão de que o assassinato era um atentado à liberdade de imprensa e o repórter morto, um mártir. Assim, o caso Tim Lopes servira apenas para reiterar a mistificação que a Rede Globo promove em torno de si própria,

(...) contribuindo para sedimentar a imagem da maior rede de televisão do país como defensora – e, no limite, até mesmo a verdadeira expressão – dos valores e direitos da cidadania, evidentemente vinculados aos sagrados ideais do jornalismo. (p. 1).

O que se colocava em foco na época – o sumiço e morte do jornalista – apesar da gravidade, era apenas a ponta do iceberg (para usar metáfora tão cara aos jornalistas de televisão). O problema mesmo - o tráfico e sua lógica econômica e social, a sua interpenetração com o sistema político-financeiro - fora deixado de lado. A preocupação vigente dos noticiários era

descobrir onde estava o corpo de Tim Lopes e quem o matara. Calar um jornalista foi imediatamente associado a calar toda a sociedade. A imprensa, exercendo nesse caso claramente o “quarto poder”, tornava-se “guardiã da sociedade (...), representante do público, voz dos que não tem voz” (2002b, p. 2). E as vozes dissonantes, que porventura ousaram suscitar o sensacionalismo embutido na reportagem frustrada (sexo e menores), os princípios éticos envolvidos na questão (o uso de micro-câmeras) ou mesmo a atuação inadequada de um jornalista e seus superiores (que agiram mais como policiais do que como jornalistas), foram de pronto combatidas pela Globo.

Na construção e na defesa desses discursos, capitaneados pela Rede Globo, Moretzsohn nota que a emissora investiu numa espécie de “dramaturgia” do Jornal Nacional, dando destaque à emoção que cercava o momento. Um dos pontos altos desse aspecto teatral, espetacular do telejornalismo brasileiro, foi o encerramento de uma edição em homenagem ao repórter morto. Naquela noite, o estúdio do telejornal tornou-se um cenário de fato, tendo ao fundo uma imagem afável do jornalista assassinado rodeada pelos colegas da emissora, todos vestidos de preto. Após o editorial interpretado com voz embargada pelo apresentador William Bonner, os aplausos em homenagem a Lopes fizeram a vez do boa noite.

Além desse exemplo, outros, diários, se sucederam naquele período (e vigem ainda hoje): repórteres indignados com a “ousadia dos bandidos”, com o “poder paralelo”, com a “ausência do Estado” e o abandono dos “cidadãos de bem” (Moretzsohn 2002 b, p. 5) permeavam os telejornais. As expressões faciais de reprovação a algo ou alguém, usadas com desenvoltura pela apresentadora Fátima Bernardes¹⁷ (cenho franzido, narinas dilatadas, lábios e olhos comprimidos, etc.) compactuavam perfeitamente com o texto e reforçavam o maniqueísmo das interpretações

¹⁷ Seria incorreto não reconhecer que esse expediente é executado por todos os apresentadores de telejornais. Boris Casoy, por exemplo, além das máscaras faciais utiliza-se também de seus bordões, como o *isso é uma vergonha!*

sobre os envolvidos, que nunca eram isentas. Sobre esse aspecto vale ressaltar novamente algumas observações de Batista (2002):

Na televisão, os âncoras são narradores participantes dos assuntos criminais, verdadeiros atores – e atrizes – que se valem teatralmente da própria máscara para um jogo sutil de esgares e trejeitos indutores de aprovação ou reproche aos fatos e personagens noticiados. Este primeiro momento no qual uma acusação a alguém se torna pública não é absolutamente neutro nem puramente descritivo. A acusação vem servida com seus ingredientes já demarcados por um olhar moralizante e maniqueísta: o campo do mal destacado do campo do bem, anjos e demônios em sua primeira aparição inconfundíveis. Para ficar num caso cuja inconsistência há unanimidade, vejam-se os noticiários contemporâneos do inquérito policial da Escola Base. (p. 14).

Tais observações tornam redundante a tentativa de explicar por que a representação dos infratores no caso Tim Lopes foi prejudicada. Não houve outras interpretações possíveis para os envolvidos, o “outro lado” da questão já estava definido e delineado com detalhes pelos jornalistas.

O desfecho do episódio é bem conhecido de todos: após 109 dias de perseguição pela polícia e pela mídia, o principal acusado da morte do jornalista, o traficante Elias Maluco, fora preso. Como frisa Moretzsohn, acentuando suas notas com ironia, “o bandido perigoso e sanguinário ‘que sempre andava armado’ foi preso na mesma favela onde atuava, de bermuda, descalço, sem camisa e sem arma, sem um só tiro disparado” (2002b, p. 15).

1.4 Sugestões, óculos e idéias feitas

Diante desse quadro amplamente desfavorável aos segmentos mais carentes da sociedade, Sylvia Moretzsohn (2002a) propõe algumas sugestões no tocante à abordagem da criminalidade pela imprensa. Uma delas seria “redirecionar o enfoque da cobertura” jornalística,

não apenas no aspecto estilístico do processo, mas convidando a sociedade a repensar o papel da imprensa-empresa como prestadora de um serviço público. Tal atitude representaria a “superação do projeto iluminista de ‘esclarecer os cidadãos’, através da formulação de um outro discurso, que não mascare o lugar da fala” (p. 34). A empresa jornalística passaria, então, a assumir seu lugar de produtora de discursos, e não mais de difusora de uma imparcialidade que está “ausente em nossa sociedade real, dividida e desigual” (p. 34). Outra sugestão seria “aceitar a dúvida como componente de trabalho”, uma vez que a matéria-prima do jornalismo é a realidade diária e esta é mutável, inconstante, caleidoscópica. Ao permitir-se trabalhar com a dúvida, o discurso jornalístico se tornaria menos afirmativo, menos conclusivo, mas também seria menos mistificador.

Já os pesquisadores do ILANUD (2001, p. 15) acreditam que uma imagem do crime mais condizente com a realidade seria possível com a atuação, junto à mídia, de um novo profissional. Esse profissional, denominado “criminólogo da comunicação social”, deve, em princípio, dominar as verdadeiras estatísticas sobre o crime, saber analisar e compreender questões ligadas à criminalidade e apontar medidas de prevenção e combate. Ao mesmo tempo, deve manter um contato estreito com jornalistas e conhecer o funcionamento da mídia, estando apto a expressar-se sinteticamente e de forma atrativa aos veículos de comunicação.

Ainda por nascer, tal especialista poderia ser, em sua formação original, um sociólogo, advogado, criminalista, delegado, legislador, pesquisador do crime ou do sistema judicial, enfim, alguém que acompanhasse a cobertura da mídia e se dispusesse a fazer a interpretação adequada dos fatos. Outra característica, nem tanto animadora para esse profissional mas prevista pelos técnicos do ILANUD, é que ele teria de “estar preparado para, em qualquer dos casos, a sua palavra poder ser desvirtuada em função de imagem forte ou de outro sentido que o repórter lhe dá” (p. 16).

Neste ponto cabe retomar Pierre Bourdieu (1997) que, com uma certa ironia, nos lembra que “os jornalistas têm ‘óculos’ especiais a partir dos quais vêem certas coisas e não outras” (p. 25). Trata-se de reconhecer, como ele o faz apropriadamente, que os jornalistas estão submetidos, até por exigência da profissão, a selecionar e a construir com o que é selecionado. Não há porque demonizar, então, os jornalistas. Mas há que se perceber que o telejornalismo, de uma maneira geral, tende a prezar o espetacular, o inédito, o excepcional, sempre visando a audiência. A decorrência disso, apontada também por Bourdieu (1997), é que a televisão, “que se pretende um instrumento de registro torna-se um instrumento de criação da realidade” (p. 29). Para ele, um instrumento através do qual se exercita a manutenção da ordem simbólica (p. 20), fazendo valer a violência simbólica.

Um último aporte de Bourdieu (1997), nem por isso menos precioso, é a observação de que na TV faz-se necessário pensar rápido, pois o meio televisivo impõe velocidade às perguntas e respostas, à elaboração de idéias. Mas, relembrando Platão, Bourdieu atenta para o fato de que na urgência não se pode pensar. Como, então, pergunta-se, procedem os *fast-thinkers*, especialistas ou pensadores a que os programas televisivos convidam para debater ou explicar problemas, se na urgência não se pode pensar?

A resposta é, ao que me parece, que eles pensam por “idéias feitas”. As “idéias feitas” de que fala Flaubert são idéias aceitas por todo mundo, banais, convencionais, comuns; mas são também idéias que, quando as aceitamos, já estão aceitas, de sorte que o problema da recepção não se coloca. (...) Quando emitimos uma “idéia feita” é como se isso estivesse dado; o problema está resolvido. (p. 40).

Idéias feitas, lugares comuns, compromissos da mídia, indefinição entre espetáculo e informação, urgências temporais, são elementos que contribuem para a produção de um discurso no qual o infrator tem papel passivo assegurado e do qual dificilmente escapará. Encontra-se,

tomando emprestado em parte a terminologia lacaniana, como um sujeito *barrado*, duplamente barrado: é atravessado pelo discurso e impedido de lá sair.

1.5 Os procedimentos no telejornalismo

Dentre as causas da má representação do infrator na TV estão também uma série de procedimentos ligados à prática do telejornalismo, alguns deles específicos das mídias eletrônicas e outros compartilhados com os padrões do jornalismo em geral. São procedimentos em sua maioria técnicos, encontrados nos principais manuais de redação, estilo e conduta dos jornalistas. Há também causas de fundo ideológico, político e cultural – algumas delas já vistas nos tópicos anteriores - nas quais estão embebidos tanto os jornalistas quanto as empresas jornalísticas. Mas para discorrer mais sobre elas seria necessário reorientar a presente dissertação. De qualquer forma, os procedimentos descritos a seguir permitem deduzir, em grande parte, como estão permeados pela ideologia, pela política e pela cultura.

1.5.1 A escassez de tempo

Se no jornalismo impresso o profissional é premido pelo espaço – tem apenas um número limitado de linhas ou toques (dígitos) para escrever sua matéria – nas TVs e rádios o jornalista será açoitado pelo tempo. O que não significa que não se tenha de lidar com o tempo também no jornal impresso. Afinal, os fatos quase sempre são fugazes e os textos devem ser escritos até horários determinados – o *dead line* – sob pena de não serem publicados. Mas nas televisões – bem mais até do que nas rádios – o tempo se impõe acintosamente. A programação é

cronometrada: cada programa tem duração específica e, salvo eventos extraordinários que demandam cobertura ao vivo ininterrupta, tudo começa e termina em horários predeterminados. Atrasar ou adiantar um programa significa colocar em risco a grade de programação do dia todo. O risco é maior ainda se a emissora for “cabeça de rede”, pois a falta de sincronia com as praças (TVs regionais) vai gerar “vazios” entre alguns programas ou “atropelar” outros. O desrespeito ao rigor do tempo prejudica também o anunciante, que paga (e caro) para ter seu anúncio veiculado e não quer vê-lo suprimido, mutilado ou deslocado dos horários contratados. E é o anunciante, em última instância, que patrocina a programação.

Assim, o tempo tem um caráter constitutivo na estrutura dos telejornais. E cada elemento dessa estrutura – abertura, notas, notas cobertas, reportagens, chamadas para intervalo, cabeça e pé das matérias, etc. – obedecem a padrões mais ou menos rígidos. Tome-se como exemplo o padrão para reportagem atualmente empregado pelas emissoras. Segundo a jornalista Olga Curado (2002), cada matéria pronta para ser levada ao ar deve ter, em média, entre 1’05” (um minuto e cinco segundos) e 1’30” (um minuto e trinta segundos) de duração, distribuídos da seguinte forma:

- Texto em *off* do repórter: 20” a 30”
- Sonora (entrevista): 10” a 15”
- Passagem (*stand up*)¹⁸ do repórter: 15” a 20”
- Nova sonora (entrevista): 12” a 20”
- Texto em *off* final do repórter: 10” a 15”

¹⁸ Passagem ou *stand up* no jornalismo de TV é o momento em que o repórter “aparece” no meio da reportagem fazendo um relato diretamente para a câmera. A passagem têm duas funções principais: fazer a ligação entre dois blocos da mesma reportagem, facilitando a compreensão pelo telespectador e agregar informações que não estavam disponíveis no momento das gravações. A passagem facilita também o trabalho dos editores, pois condensa som e imagem na figura do repórter, proporcionando agilidade na edição. Em boa parte das vezes, contudo, a passagem serve apenas para dar notoriedade ao repórter, pois coloca sua imagem no ar.

- A esses tempos deve ser somado ainda o tempo do texto do apresentador do jornal – a “cabeça “- que dura, em média, cerca de 15 segundos para cada matéria.

A justificativa para esses padrões exíguos de tempo oferecida pelos principais manuais de telejornalismo (Barbeiro, 2002; Curado, 2002; Globo, 1985) está ligada à manutenção da audiência, pois o telespectador contemporâneo dispõe de pouco tempo para se municiar de informações. Logo, tudo tem de ser rápido para que o jornal não se torne tedioso e para que ninguém mude de canal.

A escassez de tempo na prática jornalista, contudo, não se limita à exibição da matéria, mas também ao contato com o evento ou sujeito a serem representados. Ao sair para a reportagem é comum o repórter estar incumbido de trazer duas (ou mais) matérias durante o seu turno, sob o risco de ser considerado improdutivo ou incompetente. Isso significa que os jornalistas têm, obrigatoriamente, pouco tempo de contato com os sujeitos de sua reportagem, não podendo se aprofundar em abordagens mais cuidadosas. Como em geral ocorrem dúvidas na cobertura dos eventos— afinal os fatos, por mais simples que sejam, sempre trazem facetas complexas, com antecedentes e desdobramentos – o repórter usa o artifício de obedecer à risca o que lhe foi prescrito na pauta. Essa estratégia, que evita o choque do repórter com as chefias na redação, é claramente perniciosa para os sujeitos representados, que além de não terem tempo para falar, só verão registrado na matéria as falas que convinham aos interesses dos jornalistas.

Problema que o documentarista não enfrenta com tanta intensidade. Apesar de existirem padrões de tempo para documentários - em geral, aqueles produzidos para redes de televisão – a regra não é essa. O tempo vai sendo definido de acordo com a perspectiva de sentido que o documentarista queira conferir ao seu trabalho. Assim, alguns documentários têm apenas alguns minutos, enquanto outros atingem horas.

1.5.2 A objetividade como bandeira

Como uma aparente decorrência do item anterior – a escassez de tempo – entra em cena a questão da objetividade no jornalismo. Uma vez que o telespectador contemporâneo tem pouco tempo para se informar, é preciso que as notícias sejam apresentadas de maneira, clara, sucinta e precisa. E o termo que atenderia a tais requisitos, segundo a maioria dos manuais e códigos de conduta dos jornalistas é a objetividade. Barbeiro (2002) é bastante didático:

O texto jornalístico, seja em veículo impresso ou eletrônico, deve ser claro, conciso, direto, preciso, simples e objetivo. São normas universais, de absoluto consenso em TV, rádio, Internet, jornal ou revista. (p. 95)

Mas a *objetividade*, assim como a *verdade* e a *exatidão* das informações, não são tão fáceis de serem alcançadas, como alerta Francisco José Karam, em seu livro *Jornalismo, Ética e Liberdade* (1997):

A busca da verdade envolve tanto a exatidão na apuração informativa quanto a objetividade no relato, sem esconder a humanidade que se move nelas. E a esta não é possível conceber sem conceitos, sem valores, sem morais. Por isso, o jornalista, na busca da verdade, da exatidão e da objetividade, caminha no terreno movediço tanto de sua moral quanto das demais morais sociais. (p. 107)

Karam (1997) levanta ainda um exemplo emblemático para as discussões desta dissertação:

Os fatos acontecem, mas, de certa forma, não são mero resultado do acaso, nem neutros. A existência de assassinatos – e eles serem fatos noticiáveis – é resultado de alguns pressupostos anteriores: vida é valor, a brutalidade é algo que deve ser superado, enfim, valores morais que devem valer para todos. Mas é

também resultado de conflitos emocionais, de desequilíbrios pessoais, de raivas circunstanciais. E as razões para isso podem ser muitas: a miséria social, o não pagamento de uma dívida, a perda amorosa, a perda de poder. Enfim, os fatos relacionam-se a valores e os valores geram os critérios de fatos. (p. 108)

O exemplo de Karam evidencia o dilema sobre o qual se assenta a prática jornalística, em especial a de TV: a exigência de produzir uma reportagem objetiva quando, na verdade, os fatos sempre remetem a uma rede de apreciações subjetivas. O resultado disso é que a objetividade no telejornalismo vai ser compreendida mais como a capacidade do profissional em ser conciso (pois é limitado pelo tempo) e de construir uma história que seja compreensível pelos telespectadores. Embora as questões concernentes à objetividade sejam objeto de discussão pelos teóricos da comunicação, na prática jornalística a objetividade continua sendo inquestionável (e recomendada). Nos documentários, como veremos no próximo capítulo, a objetividade, ainda que tida como possível por alguns autores, será bastante criticada, tanto na teoria como na prática.

1.5.3 A “narrativa a qualquer custo”

Pressionado pelo tempo e pela exigência da objetividade, o telejornalista – em especial o repórter – tem sua liberdade criativa extremamente cerceada. A saída para cumprir as exigências que compõem o mister de sua função é gerar o que denominei de “narrativa a qualquer custo”. Isto significa que o experimentalismo nos telejornais – quando não é rigorosamente proibido – fica limitado a algumas raras oportunidades, geralmente em TVs de perfil educativo.

Vejamos algumas recomendações estipuladas pelo *Manual de Telejornalismo*, de Heródoto Barbeiro (2002), de acordo com a função que exercem na elaboração de um telejornal. Primeiro para o editor- chefe:

O telejornal precisa ser claro, didático, compreensível para quem liga a TV. Isso impede a submissão, ou seja, a exibição de notícias que são incompreensíveis para uma boa parte da audiência. (p. 57).

Depois para o repórter:

Sempre que possível conte a história cronologicamente, é mais fácil de acompanhar. O uso do *flash-back* pode dificultar o entendimento. Duplos sentidos, intencionais ou não, também atrapalham. (p.68).

O texto deve ter uma sequência lógica, na ordem direta. A regra é simples: sujeito + verbo + predicado. (p. 96)

E para o editor:

Editar uma reportagem para a TV é como contar uma história, e como toda história a edição precisa de uma sequência lógica que pelas características do meio exige a combinação de imagens e sons. (...) Decupada a fita, o editor seleciona o que vai usar, tendo sempre em mente que vai contar uma história com início, meio e fim. (p.100-101)

A reportagem, então, deve obedecer ao império da narrativa convencional. E embora esta seja um método universalmente aceito pela facilidade de compreensão entre interlocutores, facilita a reprodução de discursos conservadores, com teor “oficial”. Ao estudar conflitos étnico-religiosos entre hindus e muçulmanos na Índia, Peter van der Veer (1997) constatou que, nos relatos feitos pelas vítimas de atos violentos, os argumentos subjacentes eram os mesmo empregados pelos detentores do poder político:

Textualizações de eventos violentos são abertos a uma variedade de interpretações e, uma vez que há frequentemente muitas versões do acontecido, apenas uma visão adquire um status oficial, se torna parte do arquivo do Estado. Essa versão é comumente plotada de acordo com as linhas de uma narrativa mestra. (p. 189)

Donde se infere que há um risco muito grande para a representação do infrator, e de quaisquer *outros*, pois o “discurso oficial” que envolve questões como criminalidade e violência permeia e orienta também o jornalismo de TV. É a “narrativa mestra”, que define com muita rapidez os papéis de “vítima”, de “vilão” e de “herói”. No documentário, como veremos no próximo capítulo, existem esforços para que se rompa com a narrativa clássica, fazendo novas experimentações e permitindo que o espectador tenha mais liberdade na construção dos sentidos que os filmes transportam.

1.5.4 Imagem e palavra: o casamento forçado

Enquanto o cinema de ficção e o documentário permitem – e até estimulam – a multiplicação das significações geradas no encontro entre som e imagem, no telejornalismo isso é tabu. A palavra deve sempre ligar-se diretamente ao referente, evitando assim o surgimento de polissemias (multiplicidade de sentidos). Os manuais de telejornalismo não deixam dúvidas sobre a questão. Primeiro o *Manual de Telejornalismo* (1985) da Rede Globo:

Respeitar a palavra é muito importante no texto de televisão. Imprescindível, no entanto, é não esquecer que a palavra está casada com a imagem. O papel da palavra é enriquecer a informação visual. Quem achar que a palavra pode competir com a imagem está completamente perdido. Ou o texto tem a ver com o que está sendo mostrado ou o texto trai a sua função. (p. 11).

E o de Barbeiro (2002):

Na TV, assim como no rádio, o texto deve ser coloquial e o jornalista precisa ter em mente que está contando uma história para alguém, mas existe uma diferença fundamental: o casamento da palavra com a imagem. É a sensibilidade do

jornalista que vai fazer essa “união” atingir o objetivo de levar ao ar uma informação que seja fácil de ser compreendida pelo telespectador. (p. 95).

O “casamento” da palavra com a imagem fica evidenciado no processo de edição. Quando a fita com a “matéria bruta” proveniente do trabalho do repórter chega nas mãos dos editores, estes deparam-se geralmente com o seguinte conteúdo:

- Imagens gerais do fato registrado, em diversos ângulos de câmera e planos
- Entrevistas (sonoras ou “povo fala”)
- Passagem (*stand up*) do repórter
- *Off* do repórter já gravado e, muitas vezes, acompanhado do texto escrito.
- Um recado do repórter, escrito ou gravado, sugerindo o melhor procedimento para editar a matéria.

De posse do material e atendendo (ou não) às sugestões do repórter, os editores começam a edição ouvindo atentamente o *off* gravado. Esse *off* vai ser o guia sobre o qual serão inseridas as imagens e entrevistas. No jargão jornalístico, o *off* passa a ser “coberto” com as imagens, seguindo a receita prevista nos manuais: a palavra deve ser casada com a imagem.

O resultado dessa operação – a matéria pronta – não permite muitas interpretações, o sentido de realidade criado e conduzido pelos jornalistas vai quase sempre predominar. Algo bem próximo ao que se verá, no próximo capítulo, ao documentário do “modo expositivo”. Só que no caso da reportagem de TV, os jornalistas não apenas instituem uma “voz de Deus” como também, por vezes, colocam-se em cena como o próprio “Deus”. Fica difícil ao telespectador desacreditar do que está vendo...e ouvindo. Consolidam-se, assim, as “idéias feitas” – o lugar comum, o preconcebido – apontadas por Pierre Bourdieu (1997).

1.5.5 Metonímia e paráfrase: filhas de um casamento forçado

Fortemente estruturada, amarrada mesmo, pelo *tempo*, *objetividade*, *narrativa* e *casamento de palavra e imagem*, a matéria telejornalística chega ao espectador sem oferecer brechas para novas interpretações do que está sendo dito, do que está sendo representado. Esse caráter restritivo faz com que a reportagem atue como uma *metonímia*, ou seja, substitui o real histórico (o fato) por uma representação que com ele se relaciona objetivamente.

Como figura de linguagem, a metonímia substitui o referente inicialmente apresentado (ou pensado) por palavra ou expressão que tenha com ele uma relação objetiva, de contigüidade, material ou conceitual. Como bem descreve Bill Nichols (2001), a metonímia faz associações entre fenômenos fisicamente ligados, ao passo que a metáfora une fenômenos fisicamente desconectados para sugerir que há uma similaridade entre eles.

Para Nichols, o artifício que reforça o caráter de metonímia da matéria jornalística é a presença física do repórter nas cenas gravadas, ou transmitidas ao vivo:

Eles [*os repórteres*] usam, tipicamente, o aspecto de algo para representar o todo: peixes frescos se relacionam com restaurantes de frutos do mar ao longo da costa porque o oceano está a apenas algumas milhas adiante, por exemplo. A proximidade física do restaurante com o mar serve como metonímia para peixes frescos. Similarmente, ao se posicionarem defronte à cena de um evento noticioso, os repórteres estariam captando uma história verdadeira, pois estão em proximidade física ao próprio acontecimento. (p.54).

O que seria plenamente condizente com a proposta do telejornalismo, não fossem os riscos inerentes à utilização da metonímia. Bill Nichols explica que, assim como a metáfora – mais explorada pelos documentários – a metonímia é um artifício figurativo ou de retórica, e não

uma prova lógica ou científica. Portanto, não necessita ser verdadeira, “assim como nem todos os peixes preparados à beira-mar são necessariamente frescos” (p. 54).

Transportando o exemplo de Nichols para a questão deste trabalho - a representação do infrator - pode-se antever uma série de prejuízos que o caráter metonímico da reportagem televisiva provoca. Talvez o mais perceptível seja a irremediável associação de pobreza (ou cor da pele) com criminalidade, pois é corriqueira a gravação de passagens (*stand ups*) dos repórteres tendo ao fundo favelas ou periferias. Ou a associação de certos hábitos à violência, como bailes funks e arrastões nas praias do Rio de Janeiro. A respeito deste último exemplo, Micael Herschmann (2000) constatou que, embora não houvesse relação entre funkeiros e gangues que promoviam brigas e assaltos na orla, algumas reportagens acabaram incitando a população a exigir o fechamento dos bailes, como se estes fossem o motivo da violência.

Outro risco da metonímia é que ela cerceia interpretações. Como bem sugeriu Roman Jakobson (1969), na literatura a metonímia estaria vinculada ao pragmatismo da prosa, sempre ligada ao referente (especialmente no Realismo), enquanto a metáfora encontraria guarida nos processos mais criativos da poesia e do Romantismo. Na pintura e no cinema a percepção de Jakobson foi a seguinte:

A predominância alternativa de um ou outro desses dois processos [*metonímia e metáfora*] não é de modo algum exclusivo da arte verbal. A mesma oscilação aparece em outros sistemas de signos que não a linguagem. Como exemplo marcante, tirado da história da pintura, pode-se notar a orientação manifestamente metonímica do Cubismo, que transforma o objeto numa série de sinédoques; os pintores surrealistas reagiram com uma concepção visivelmente metafórica. A partir das produções de D.W. Griffith, a arte do cinema (...) rompeu com a tradição do teatro e empregou uma gama sem precedentes de grandes planos sinédóquicos e de montagens metonímicas em geral. Em filmes como os de Charlie Chaplin e Eisenstein, esses procedimentos foram suplantados por um novo tipo metafórico de montagem, com suas “fusões superpostas” – verdadeiras comparações fílmicas. (p. 57-58)

Voltando ao telejornalismo: se as reportagens possuem uma forte tendência a dirigir a compreensão do telespectador, restringindo as interpretações com seu caráter metonímico, é possível aludir à hipótese de que elas funcionem também como *paráfrases*, ou seja, dizeres que se repetem sem provocar rupturas nos processos de significação. A explicação de Orlandi (2002) joga mais luz nessa proposta:

Quando pensamos discursivamente a linguagem, é difícil traçar limites estritos entre o mesmo e o diferente. Daí considerarmos que todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está ao lado da sedimentação. Ao passo que na polissemia, o que temos é o deslocamento, ruptura dos processos de significação. (p. 36).

No caso da representação do infrator isso implicaria numa impossibilidade – ou pelo menos, num grande empecilho – para que a matéria pudesse transportar outros significados além daqueles pretendidos pelo repórter ou pela política da emissora. E como é facilmente constatado nos programas jornalísticos – em especial nos que têm na violência urbana sua pauta permanente – a paráfrase gira comumente em torno da defesa das corporações policiais (Nogueira, 2000, p. 335) e da culpabilização dos menos favorecidos.

Sugerimos assim, com essas observações, algumas possíveis causas das limitações do telejornalismo em levar ao espectador a “voz” do infrator. Como foi dito, não seriam aprofundadas neste trabalho as motivações políticas, ideológicas e culturais que envolvem a questão. Entretanto, não podem ser dispensadas algumas observações de Muniz Sodré (2001) sobre o tema:

A verdadeira vocação do *medium* televisivo é a síntese hegemônica dos discursos, das práticas “artísticas”, das diferentes possibilidades de linguagem. Sua mais profunda natureza requer o silêncio do ouvinte, do telespectador, condenado pelo estatuto da moderna produção monopolista a uma relação social que o define como mero usuário: desde bens de consumo materiais e culturais até mesmo a palavra irresponsável de um *outro* confundido com o código da ordem produtiva. O estilo da imagem televisiva é o da notificação, remota e unilateral. A ela corresponde um verdadeiro *poder notificador*, articulado com outras formas monopolísticas da sociedade moderna. (p. 9-10)

Com relação ao emprego da imagem e do som, Sodré (2001) lembra que “o verbal e o visual se repetem exaustivamente no vídeo. Por isso, até agora, a tevê tem estado mais próxima do rádio do que do cinema” (p. 74). Uma lembrança acertada, já que os primórdios da TV brasileira – inaugurada em 18 de setembro de 1950, como PRF – 3, TV Tupi de São Paulo – se realizaram sobre a matriz radiofônica dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Do rádio vieram grande parte de seus quadros profissionais e a grade de programação, inclusive jornalística¹⁹. O telejornalismo brasileiro, por mais que queira negar, tem um pé – se não os dois – na cozinha do rádio.

¹⁹ Ver depoimentos, entre outros, de Mario Fanucchi, Lolita Rodrigues e Lima Duarte in OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. **50 anos de TV no Brasil**. São Paulo: Globo, 2000.

CAPÍTULO II

DOCUMENTÁRIO: UM FAZER COM FRONTEIRAS MOVEDIÇAS

Se o telejornalismo e a própria televisão compartilham características e procedimentos em boa parte oriundos do rádio, o documentário tem suas raízes bem fincadas no cinema. E embora possa parecer uma temeridade dizer que o documentário tenha nascido com as primeiras projeções dos irmãos Lumière²⁰ – afinal de contas as primeiras imagens em movimento tinham caráter de registros da realidade, mesmo que não intencional (Sadoul, 1983) – é válido correr o risco de cometer um truísmo e afirmar que o documentário só surge com o cinema.

Mas seria fácil para o espectador identificar um documentário de maneira tão simples quanto lhe é possível identificar um telejornal e suas práticas (manchetes, vinhetas, reportagem, notas, etc.)? Existiriam fronteiras exatas, características inequívocas ou mesmo rótulos que permitissem ao “espectador comum” discernir entre as diversas produções a que assiste nos cinemas ou na televisão como sendo documentários ou meros filmes de ficção? Para alguns

²⁰ Refiro-me à projeção de *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, em 22 de março de 1895, oficializada como a data do nascimento do cinema e levada a cabo com a utilização do *cinematógrafo*. Todavia, não deve ser relevada a existência de experiências anteriores – ainda que não sejam consideradas, *strictu sensu*, cinema - como as realizadas com o *kinetoscópio* de Thomas Edison, em 1894, que exibiu, entre outras películas, *Record of a Sneeze*, de William Dickson (Jacobs, 1979). Ou os filmetes de William Friese-Green, de 1889, que retratavam cidadãos londrinos bem vestidos, caminhando pelo Hyde Park rumo à igreja (Barsam, 1992).

estudiosos do assunto sim, para outros não. O que seguramente se pode afirmar é que, em se tratando de documentário, ainda não há consenso. Nem mesmo em relação ao próprio termo – documentário – que alguns teóricos, como Carl Plantinga, consideram por demais restritivo e preferem incluí-lo dentro de um espectro mais amplo, referindo-se usualmente a “filme de não-ficção”. Noël Carroll, por sua vez, sugere até a criação de um novo termo - “filme de afirmação pressuposta” - ao qual atribui a virtude de melhor conceituar o que comumente se denomina documentário. E outros teóricos, como Bill Nichols e Michael Renov, adotam a denominação documentário, mas recusam-se a aceitar que existam fronteiras claras entre filmes de ficção e de não-ficção. Em outras palavras, para eles o documentário deve ser considerado um gênero de cinema – assim como musical, comédia, drama, etc – não sendo possível, portanto, distinguir claramente entre ficção e não-ficção.

As querelas não param por aí, mas não é objetivo deste capítulo talhar uma definição estrita para documentário. Ao contrário, o que se pretende é explicitar as diferenças conceituais encontradas entre os principais autores de língua inglesa que versam sobre o assunto, marcar o distanciamento existente com o telejornalismo e, mais que tudo, apontar o caminho teórico que será trilhado na análise desenvolvida no próximo capítulo.

Como visto no capítulo anterior, a prática do telejornalismo é regida por cinco procedimentos técnicos principais, aos quais o jornalista - salvo raras exceções impostas pelos superiores hierárquicos ou pela magnitude dos acontecimentos - deve estrita obediência: *escassez de tempo, objetividade como bandeira, narrativa a qualquer custo, casamento entre imagem e palavra, geração de metonímias e paráfrases*. Já o documentário permite uma liberdade maior para os seus realizadores, e embora os procedimentos aplicados no telejornalismo possam vigorar em alguns casos, não constituem uma regra.

A diferença na questão do tempo, por exemplo, é fundamental. Ainda que algumas empresas produtoras de documentários exijam que seus filmes ou vídeos se desenrolem num padrão de tempo específico, raramente irão restringir o tempo para um minuto e meio (ou menos), como exigido no telejornalismo. Isso implica que, necessariamente, o documentarista passa um tempo maior que o jornalista junto de seus representados. E ainda que não seja por um período tão longo quanto aquele despendido pelos cientistas sociais, certamente propiciará melhores condições de contato com os sujeitos a serem representados.

Quanto aos demais procedimentos aplicados na prática do telejornalismo, pode-se afirmar que os documentaristas têm liberdade para evitá-los, embora em alguns casos possam ser premidos a executá-los por seus patrocinadores – a “moldura institucional” - como definirá Bill Nichols (2001) ainda neste capítulo. Contudo, quanto mais se afasta dos referidos procedimentos, mais o documentário se afirma como tal, superando o formato limitador de sentidos que é o telejornalismo e oferecendo novas possibilidades de compreensão do mundo ao espectador, como sugere Alan Rosenthal (1988):

Os documentaristas mais atentos trabalham com dois claros (...) propósitos em mente: testemunhar e afetar. Testemunhar é dizer “Olha, isso aconteceu, preste atenção”. Afetar é incitar o espectador, é esperar que o filme irá provocar alterações emocionais, políticas e sociais. (p. 15)

Por sua vez, o telejornalismo trabalha evitando provocar conflitos com os espectadores. Atentemos para as observações de Stuart Hall (1988):

Os homens e mulheres que produzem os programas *[telejornalísticos]* são indivíduos sociais reais no meio dos conflitos que reportam. Mas essa dimensão subjetiva é reprimida na “objetividade” do programa. Os programas que produzem estão de fora desses conflitos; eles refletem e julgam *[os conflitos]* mas não participam neles. Essa tendência do telejornalismo de permanecer

acima do conflito é especialmente danosa ao espectador, que é encorajado a se identificar com o apresentador e que assim passa a ver a si próprio como uma parte neutra e desapaixonada de uma [outra] batalha facciosa e arrebatadora: o espectador descomprometido diante do espetáculo do conflito. (p. 361).

Na mesma linha de interpretação segue Bill Nichols (2001):

Nos programas jornalísticos de TV, a prova emocional atua de maneira reversa: o programa funciona de modo a aquietar, e não de incitar a emoção. O que aconteceu no mundo não deve nos perturbar, mesmo que nos interesse. Não precisamos levar a cabo nenhuma ação específica que não seja assistir ao jornal. O arranjo e o manejo dos acontecimentos mundiais, a reafirmação de que quase todo evento, não importa quão extraordinário seja, pode ser encapsulado dentro do formato de um telejornal diário nos assegura que as coisas podem mudar, mas as notícias conseguem assimilá-las consistentemente. (...) Podemos nos sentir protegidos e seguros porque as notícias continuam. (p. 52-53).

São observações como essas que reforçam o interesse desta dissertação em avaliar a representação dos infratores nos documentários brasileiros. Se de um lado, logo de saída, o telejornalismo traz em si sérias restrições para uma correta apreciação do *outro*, por outro lado o documentário adquire força quando rompe com a formatação jornalística. Assim, julgo ser procedente considerar a hipótese de que o documentário pode trazer representações mais adequadas do infrator do que aquelas apresentadas diariamente pelos telejornais.

No caminho para a averiguação dessa hipótese irei abordar o trabalho de cinco autores: os já citados Noël Carroll, Carl Plantinga, Michael Renov, Bill Nichols e também Jean-Claude Bernardet. O pensamento dos quatro primeiros teóricos será destacado para evidenciar duas tendências principais (e antagônicas) que refletem sobre os documentários: a corrente “cognitivista-analítico”, representada por Carroll e Plantinga, e a corrente “pós-estruturalista” (ou pós-modernista), com Renov e Nichols ²¹. As posições defendidas por essas tendências,

²¹ Adoto as denominações “cognitivista-analítico” e “pós-estruturalista” para a linha de pensamento defendida por esses teóricos baseado no artigo “**O que é documentário?**”, de Fernão Ramos (2001). Q.v.: RAMOS, Fernão, 2001.

contrárias entre si, servem para dar uma idéia dos embates que giram em torno do conceito de documentário, terreno bem mais permeável a discussões e experimentações do que o telejornalismo.

Mas dois autores nortearão os objetivos deste trabalho. Primeiro Bill Nichols, que cunha uma tipologia bastante adequada para identificar a “voz” que emana dos documentários e que será abordada ainda neste capítulo. Em segundo – porém não menos importante – está Jean-Claude Bernardet, que em meados da década de 1980, portanto antes de Nichols, interessara-se pela questão da “voz”, mais precisamente, em constatar como o povo era representado em alguns documentários brasileiros dos anos entre 1960 e 1980. É com o cruzamento das idéias desses dois teóricos que acredito ser possível tecer uma análise sobre a “voz” (ou representação) dos infratores nos documentários brasileiros selecionados para este trabalho. Bernardet, todavia, será introduzido apenas no próximo capítulo.

Antes, porém, de efetuar o reconhecimento das principais questões que orbitam em torno do documentário reproduzo abaixo, à guisa de curiosidade, duas definições para documentário (na acepção que diz respeito a esta dissertação) encontradas nos dois principais dicionários brasileiros da língua portuguesa da atualidade, o de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira (1986) e o de Antônio Houaiss (2001). Primeiro no Aurélio:

S.m. Cin. Filme, em geral de curta-metragem, que registra, interpreta e comenta um fato, um ambiente, ou determinada situação. (p. 605)

E no Houaiss:

s.m. CINE TV filme informativo e/ou didático feito sobre pessoa[s] (ger. de conhecimento público), animais, acontecimentos (históricos, políticos, culturais etc.) ou ainda sobre objetos, emoções, pensamentos, culturas diversas etc.

Bastante sintéticas – como convém a publicações do gênero – as definições reproduzidas acima ainda seriam insuficientes para que o já referido “espectador comum” se certificasse sobre o que é um documentário. Além de serem restritivas, isto é, cobrirem poucos aspectos ou características, sugerem, de forma velada, indireta, que os documentários podem ser portadores de dois atributos: a *objetividade* e a *verdade*. É sobre esses dois atributos que recaem os principais embates teóricos, alguns dos quais serão abordados nos tópicos que seguirão. E é exatamente em torno deles que o documentário exerce seu fascínio até hoje - seja por cumpri-los, seja por negá-los - tanto para o leigo quanto para o estudioso do tema.

2.1 Noël Carroll e o Filme de Afirmação Pressuposta

No campo “cognitivista analítico” Noël Carroll²² é o teórico que faz a defesa mais ferrenha dos documentários quanto ao aspecto da objetividade e da verdade. Para ele os documentários podem, sim, ser objetivos e afirmar verdades, embora nem sempre obtenham sucesso nessas tentativas. Sua argumentação, fortemente estruturada na lógica e na racionalidade filosóficas – ele mesmo se caracteriza como uma “mente epistemologicamente conservadora” (Carroll, 1996b, p. 301) – choca-se frontalmente com o pensamento dos “pós-estruturalistas”. Negar a possibilidade de um documentário ser objetivo, alega Carroll, seria equivalente a negar que a ciência possa ser objetiva, uma vez que ambos se valem de procedimentos e protocolos que alertam e corrigem as situações de tendenciosidade.

Em seu rigor epistemológico Carroll sustenta também a necessidade de criação de uma nova categoria para a designação dos filmes genericamente identificados como “documentários”.

²² Professor de Filosofia da Arte na Universidade de Wisconsin, em Madison, EUA.

Essa categoria, denominada *filme de afirmação pressuposta*²³ seria menos ampla que o conceito de não-ficção e mais abrangente que o conceito de documentário instituído por John Grierson. Nesse percurso, o autor vai tentar demonstrar por que acredita que ficção e não-ficção devem ser compreendidos como campos segregados (ao contrário dos pós-estruturalistas, para quem todos os filmes são ficções) e como essa segregação é naturalmente respaldada, tanto pela comunidade dos realizadores de cinema quanto pelos espectadores, através de um método por ele denominado *indexação*. Assim, para os propósitos desta dissertação serão abordadas, de maneira sucinta, as elaborações de Carroll concernentes a *filme de afirmação pressuposta*, *indexação* e suas discussões – em oposição aos “pós-estruturalistas” - de *objetividade* e *verdade*. Contudo, fica o alerta para que não se tomem as idéias de Noël Carroll aqui abordadas como a totalidade de sua obra.

2.1.1 O filme de afirmação pressuposta

O *filme de afirmação pressuposta* aventado por Carroll (2001) deve ser entendido como uma sub-categoria dos filmes de não-ficção, dentro da qual estariam incluídos tanto a noção de documentário proposta por John Grierson – “o tratamento criativo da realidade” – quanto os próprios filmes que o conceito *griersoniano* renega, como as *actualités*, cinejornais e vídeos amadores²⁴. Todavia, é adotado pelo seu propositores como uma sub-categoria por não incluir todas as produções que a não-ficção poderia abarcar. Num exemplo do próprio Carroll, um vídeo interativo para ensinar crianças a desenhar uma flor é não-ficção, mas não deve ser encarado

²³ No original, em inglês, *film of presumptive assertion*.

²⁴ Compreendidos aqui como vídeos que tenham relevância para uma audiência que exceda os limites domésticos de seus realizadores. Por exemplo: vídeos-denúncia, como o do espancamento de Rodney King por policiais norte-americanos, em 1992, e o da intervenção violenta da polícia brasileira na Favela Naval, em Diadema, SP, em 1997.

como *filme de afirmação pressuposta*. Devem ser considerados como de afirmação pressuposta “tão somente os filmes que se engajam no que poderíamos referir como o jogo da afirmação, um jogo no qual as questões epistêmicas de objetividade e de verdade estão incontestavelmente adequadas” (Carroll, 2001, p. 175).

Mesmo defendendo que a distinção entre ficção e não-ficção existe e é necessária, Carroll concorda que ainda há a possibilidade de um espectador vir a se confundir na hora de identificar um filme. Para escapar ao impasse, sustenta que é preciso reconhecer as “intenções autorais”, ou seja, inferir quais as intenções do autor. Isto é, cada cineasta (ou escritor, artista, etc.) comunica-se com seu público fornecendo indicações de como espera que a audiência responda à sua intenção como emissor. Dito de outra forma, isso equivale a afirmar que ao realizar um filme de ficção, o cineasta espera que a platéia responda à sua intenção ficcional de maneira também ficcional. Para essa resposta à obra de ficção o espectador (ou leitor) adota uma perspectiva de *imaginação suposicional*²⁵.

No caso dos filmes de não-ficção, o que o cineasta propõe é que o espectador tome o conteúdo de seu filme como um *pensamento afirmado*, e não como imaginação. Há, portanto, uma relação de quase cumplicidade entre realizador e público para que o filme se caracterize como não-ficção (ou ficção). Mas o que qualifica, definitivamente, o *filme de afirmação pressuposta* é o fato de que a audiência, além de compreender a intenção de sentido do cineasta e de considerar o conteúdo da obra como *pensamento afirmado*, deve levar em conta também que esse mesmo *pensamento afirmado* possa ser tomado como *pressuposto*. Ou seja, Noël Carroll admite que esses filmes também podem mentir (ou cometer enganos.) Nas suas palavras:

²⁵ Expressão cunhada por Noël Carroll para marcar um distanciamento do sentido de imaginação construtiva (ou faculdade de unificar as percepções) encontrada no pensamento de Descartes e de Kant, e também da idéia de capacidade de elaboração de imagens mentais. A *imaginação suposicional* funciona quando consideramos uma proposição sem nos comprometermos com ela na forma de crença. Não se trata de uma imaginação livre, mas regulada pelos limites do “jogo” proposto pelo autor de uma determinada obra.

Qualifico estes filmes como de afirmação pressuposta não apenas porque a audiência presume que deve tomar o seu conteúdo proposicional como afirmado, mas porque podem, também, mentir. Ou seja, presumimos que eles envolvam afirmação mesmo nos casos em que o cineasta intencionalmente dissimula ao sinalizar a intenção afirmativa”. (2001, p. 187).

Assim, os *filmes de afirmação pressuposta* podem incluir – sem prejuízo para a sua categorização – filmes ou vídeos que falhem no quesito objetividade. No aspecto técnico, admitem a utilização de reencenação, de animações, de imagens de arquivo, de imagens geradas por computadores. Tais filmes não exigem que se considerem suas imagens como traços históricos autênticos, mas sim, como já foi afirmado anteriormente, que seu conteúdo seja apresentado como uma proposição afirmativa por parte do autor e que seja recebido como uma afirmação pressuposta pelo espectador.

Noël Carroll considera a sua formulação de *filme de afirmação pressuposta* uma teoria ontológica, isto é, uma explicação da natureza de um certo contingente de filmes, e não uma teoria epistemológica para identificar esses filmes. E ressalta que embora haja casos que, por suas características, fujam à categorização, isso não invalida sua teoria:

O leitor pode imaginar um caso em que o realizador dissimula apresentando imagens inventadas [*cooked-up footage*], mas classifica o seu filme como um documentário. Meu entendimento é que devemos tomá-las como apresentadas como uma intenção afirmativa, visto que o realizador prescreveu à audiência que esta tome o conteúdo proposicional do filme como pensamento afirmado. O filme não se torna ficcional porque o cineasta falsificou a imagem. Segue sendo um filme de afirmação pressuposta. Mas é um *mau* filme de afirmação pressuposta, porque o realizador deixou de respeitar seu compromisso com os padrões de evidência e argumentação apropriados ao conteúdo da obra. (Carroll, 2001, p. 201).

2.1.2 O conceito de indexação

Apesar da notoriedade que os filmes de não-ficção vêm adquirindo nos últimos vinte anos, Carroll (1996a) atenta para o fato de o conceito ainda não ser bem aceito pelos teóricos de cinema. Muitos acreditam ser impossível estabelecer a distinção entre ficção e não-ficção porque ambos compartilham uma série de estruturas e técnicas de filmagem e edição, como a montagem paralela, o campo-contracampo, *flash-back*, câmera na mão, trucagens, etc.. No tocante à representação dos personagens (fictícios ou reais), a distinção também ficaria dificultada, pois atores profissionais podem simular com grande realismo e os atores sociais (pessoas comuns) podem conferir a si próprios representações não correspondentes à sua realidade. Além disso, ficção e não-ficção comungam de artifícios dramáticos, narrativos e estéticos, o que dificultaria ainda mais sua distinção. Sem falar na ideologia, que estando inevitavelmente presente na forma e no conteúdo de ambas as categorias, as tornaria indistinguíveis.

A argumentação de Carroll não nega essas observações, mas evidencia que a distinção entre ficção e não-ficção é uma distinção entre compromisso de textos - as intenções autorais, como descrito no tópico sobre o *filme de afirmação pressuposta* - e não de estrutura de textos:

Um filme não é não-ficcional em termos dos modos de representação cinemática que emprega ou deixa de empregar, mas em termos de seus compromissos aos padrões de argumentação, evidência e exposição que são apropriados ao tipo de informação que apresenta (Carroll 1996 a, p. 242).

Como visto anteriormente, para Carroll uma das características do filme de não-ficção é uma espécie de relação de quase cumplicidade entre realizador e espectador, na qual o realizador sugere certa intenção afirmativa no que concerne ao seu filme e o público a aceita como tal.

Surge, então, uma dúvida: como podemos nos certificar de que o cineasta estava, de fato, imbuído de uma intenção afirmativa ao realizar o seu filme?

A resposta, para Carroll (1996 a), seria a *indexação*. A *indexação* é um conjunto de procedimentos que roteiristas, diretores, produtores, distribuidores e exibidores aplicam ao filme, geralmente na forma explícita de títulos, créditos, chamadas, cartazes, *press-releases*, através da imprensa e até do boca-a-boca, de modo a orientar o espectador para o que vai assistir. Assim, filmes de ficção chegam até o público “rotulados” como tais, o mesmo acontecendo com os de não-ficção. Ou seja, ao assistirmos a um filme já sabemos de antemão, graças à *indexação*, com qual categoria de filmes vamos nos defrontar, preparando-nos então para aceitar as proposições dos cineastas. Por isso, argumenta Carroll, não temos de ficar adivinhando se um filme pertence a uma categoria ou outra. No caso do filme indexado como não-ficção, tomamos as proposições de seu realizador como afirmadas por ele (possivelmente baseadas em parâmetros científicos ou de investigação minuciosa) e as interpretamos de acordo com uma perspectiva também afirmativa.

Um filme é qualificado como um documentário, ou uma adaptação de um romance, ou como (apenas) baseado numa história real, etc. Indexar um filme como uma ficção ou não-ficção nos diz sobre a que o filme se refere, se ao mundo real ou a segmentos de mundos possíveis. A indexação nos aponta o tipo de respostas e expectativas que nos são legítimas empregar para ver o filme. Em resumo, uma vez que a indexação fixa a tentativa de referência de um dado filme, a indexação é constitutiva [*na determinação*] se um dado filme é uma instância de ficção ou de não ficção, o que resulta em [*se descobrir*] se o filme deve ser interpretado como ficção ou não-ficção. (Carroll, 1996 a, p. 238)

Carroll coloca ainda mais algumas considerações sobre a *indexação*. Uma delas diz respeito à indexação inapropriada, executada deliberadamente com interesses escusos. Como exemplo, supõe que um filme indexado como não-ficção retrate uma situação inexistente, como um perigo iminente, apenas para alarmar a população e obter apoio para um determinado grupo

ou país. Nesse caso, atesta ele, o ideal seria reconhecer que essa indexação foi feita de maneira errônea. Mas uma vez indexado, seria mais apropriado esclarecer que os atributos do filme são infundados e que a obra está sendo utilizada para enganar²⁶.

Outra consideração leva em conta que a *indexação* também pode ser recusada pelo público, caso ocorra de maneira incoerente. Ilustra esta situação supor que um filme como *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977) fosse indexado como não-ficção. A reação dos espectadores, obviamente, seria de descrença.

E, finalmente, há situações em que a indexação pode ser ambígua, como em alguns docudramas ou mesmo documentários²⁷. Exemplifica essa circunstância o filme *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989). Filmes como esse são frequentemente associados a produções de não-ficção, mas o compromisso de seus textos e as intenções autorais de seus realizadores nem sempre são explicitamente não-ficcionais. Tais situações, segundo Carroll, devem ser analisadas caso a caso e, ainda que causem conflito durante sua categorização, não são suficientes para invalidar o conceito de indexação.

2.1.3 Objetividade e verdade

Noël Carroll considera legítimo também que os filmes de não-ficção sejam associados a questões de objetividade e verdade, embora alguns expoentes da teoria do cinema julguem essa associação inadequada. A suspeição em torno do tema se dá, segundo ele, porque certos teóricos – entre eles Christian Metz (1980) e Jean-Louis Comolli - creditam aos filmes não-ficcionais os

²⁶ Um exemplo próximo a essa situação pode ter sido o filme *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, Donahue, Williams e Leonard, 1999), cuja confusão proposital gerada em torno de sua indexação – se era ficção ou não-ficção – acabou atraindo multidões aos cinemas.

²⁷ Seguindo essa linha, Carl Plantinga (1996) revela que *Roger and Me* (Michael Moore, 1989) e *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1987) chegaram a ser rotulados como ficções, apesar de se colocarem afirmativamente perante os relatos apresentados.

mesmos procedimentos dos filmes ficcionais. Entre esses procedimentos, além dos já expostos no tópico anterior, estaria o de *seletividade*, isto é, tudo o que vai ser filmado depende de uma escolha prévia do cineasta, que estaria então conferindo uma subjetividade ao material filmado, negando assim, a priori, a objetividade. Como a seletividade resulta em subjetividade, e a subjetividade implica em parcialidade (ou tendenciosidade), a objetividade ficaria interdita nos filmes, inclusive nos de não-ficção.

Carroll rebate esse ponto de vista, que considera falacioso, recorrendo a outras áreas do conhecimento humano, como a Física e a História. Em ambas também haveria seletividade e, embora nem sempre essas ciências atinjam resultados irrepreensíveis, não há críticas – como as impostas aos filmes de não-ficção – que coloquem sob suspeita suas pretensões de objetividade. O que ocorre, explica Carroll, é que a seletividade pode levar à parcialidade, mas isso não é um fato inexorável. Entre o processo de seleção (em qualquer área) e o pretendido resultado da obra (filme ou da pesquisa) existe uma série de mecanismos de regulação – protocolos que atendem a padrões de objetividade e à precisão científica – que são exercitados e vigiados pela comunidade dos profissionais em questão.

Assim, como para a Física e para a História, a seletividade também não implica num problema para a objetividade do filme de não-ficção, pois haveria como se precaver contra os efeitos malignos da tendenciosidade. Insistir na negação da objetividade e da verdade nos filmes de não ficção poderia justificar posições no mínimo estranhas:

A idéia parece ser esta: se em princípio não há diferença entre o filme de não-ficção e o de ficção, então as alegações do filme de não-ficção quanto à objetividade e à verdade não seriam melhores do que as do filme de ficção.

[Logo] o documentário *Killer Whale*²⁸ estaria no mesmo barco epistêmico que o filme ficcional *Free Willy*²⁹. (Carroll, 1996b, p. 286)

Carroll refuta também uma série de outros argumentos que questionam a possibilidade de objetividade e de verdade nos filmes de não-ficção, muitos deles levantados por Bill Nichols (1991) e Michael Renov (1993). Na resposta a esses teóricos, às vezes bastante mordaz, Carroll (1996 b, p.297) argúi que eles adotam o conceito de objetividade de maneira parcial e limitada e que, não raro, confundem padrões éticos com padrões epistêmicos. Embora afirme reconhecer que *objetividade* não seja equivalente de *verdade*, ambos conceitos são importante para todas as áreas do conhecimento:

Isso não quer dizer que os filmes de não-ficção sejam sempre verdadeiros ou mesmo que eles sempre atinjam padrões relevantes de objetividade. Mas eu nego que tais filmes sejam intrinsecamente subjetivos, como muitos teóricos de cinema alegam. (...) Minha questão é simplesmente que (...) o conceito de objetividade é o mesmo tanto para os filmes de não-ficção quanto para outros discursos não-ficcionais. (Carroll 1996 a, p. 236)

2.2 Carl Plantinga e a Postura Assertiva

Por quê se importar em definir o filme de não-ficção? Alguns podem dizer que já sabemos de que se trata quando vemos um. Outros querem evitar definições porque “definir” gêneros de filmes pode resultar numa minúcia acadêmica excessiva, aquele exercício pedante por meio do qual os estudiosos reduzem os filmes a categorias sintéticas, apenas para descobrir que os filmes atuais superam e escapam às tais categorias. Além disso, as definições, às vezes, se tornam uma busca de essências inexistentes. Definir, então, se converte numa tentativa prescritiva de promover uma característica preferida como “essencial” sob o disfarce de uma mera definição descritiva. (Plantinga, 1997, p. 7).

²⁸ Documentário sobre as orcas, escrito por Malcolm Penny e dirigido por Jeff Foot para a série *Predators*, da Time Warner. Apud Carroll 1996 b, p. 286.

²⁹ Em português também *Free Willy*, filme de ficção dirigido por Simon Wincer, 1993.

É dessa maneira, aparentemente um tanto quanto irônica e desdenhosa, que Carl Plantinga³⁰ inicia o primeiro capítulo de seu livro *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997), capítulo não por acaso intitulado *What Is a Nonfiction Film?*. Embora a ironia de Plantinga possa percorrer todo o livro, o desdém para com a questão da definição de documentário/não-ficção³¹ termina naquele primeiro parágrafo. Plantinga assume veementemente ser necessário estabelecer parâmetros, categorias que permitam distinguir claramente a ficção da não-ficção. Rejeitar a criação de categorias – atitude, segundo ele, encetada pelos pós-modernistas – equivale a rejeitar a comunicação, a compreensão e também experiências relevantes. E ainda que a noção clássica de categorias possa falhar em muitos casos, elas são fundamentais para o pensamento, a percepção, o agir e a fala. Além disso, Plantinga justifica a necessidade de tais categorizações porque o processo de definição dos documentários estaria freqüentemente associado a questões de poder e controle. Assim, tomar a ficção pela não-ficção, e vice-versa, poderia acarretar transtornos, no mínimo para o espectador.

Antes de propor a sua conceituação de filmes de não-ficção, Plantinga recorre a uma série de tentativas de definição de documentário, as quais, segundo ele, não lograram sucesso. O motivo das falhas estaria relacionado ao fato de os esforços prévios terem sido ou muito abrangentes em seu escopo - definindo os documentários de uma maneira tão geral que não permitiram distingui-los de outros filmes - ou muito restritivos – o que excluiria do grupo filmes reconhecidamente de não-ficção.

³⁰ Professor de Communication Arts & Sciences, no Calvin College, em Grand Rapids, Michigan, EUA.

³¹ Plantinga opta freqüentemente pela expressão **não-ficção** no lugar de **documentário**, termo que, para ele, restringe-se a um grupo de trabalhos, mais especificamente os ligados ao documentarismo inglês de Grierson. Assim, filmes de não-ficção abrangeriam filmes ou vídeos, longas metragens, filmes domésticos, imagens de arquivos e também os próprios documentários.

A primeira definição falha teria sido a de John Grierson, que caracterizara o documentário como o “tratamento criativo da realidade”³². Ao reivindicar criatividade e realidade para os documentários, Grierson teria excluído da categoria uma série de filmes de não-ficção pré-existentes (como as *actualités* e os *travelogues*) e impedido que se somassem a ela filmes mais subjetivos, que envolvessem questões pessoais. Como se não bastasse, colocava em foco a questão da realidade, conceito tão amplo e suscetível de interpretações que inviabilizaria o estabelecimento de parâmetros para a definição pretendida.

Não menos problemáticas seriam as definições restritivas. Como a de Raymond Spottiswoode (Apud Plantinga 1997, p. 13), a qual sugere que o documentário, na temática e na abordagem, é “uma apresentação dramatizada das relações do homem com sua vida institucional, quer seja industrial, social e política”, e na técnica, “uma subordinação da forma ao conteúdo”. Para Plantinga, a definição de Spottiswoode excluiria, entre outros, os filmes sobre a natureza e os de cunho pessoal (autobiográficos), pois não dizem respeito a instituições. Também ficariam de fora da definição as sinfonias metropolitanas, como *Berlim, Sinfonia de uma Cidade* (Walter Ruttmann, 1927), pois fracassariam no quesito da obediência técnica (forma - conteúdo).

Outro alvo da observação crítica de Plantinga é Bill Nichols, para quem o filme documentário requer “uma representação, um caso ou discussão (*argument*) sobre o mundo histórico” (Nichols 1991, p. 18). Pressupondo que Nichols atribua essa afirmação a um largo espectro de filmes não-ficcionais, Plantinga trata rapidamente de esvaziá-la, alegando que muitos documentários realmente levantam discussões, mas nem todos o fazem. Como exemplo cita o filme *Rain* (Joris Ivens, 1929), que retrata uma série de impressões visuais – muitas delas tendendo ao abstracionismo - sobre a chuva em Amsterdã. Nesse filme, como em *Berlim*,

³² No original, em inglês, *the creative treatment of actuality*. In: HARDY, Forsyth. **Grierson on Documentary**. Berkeley, University of California Press, 1966, p. 13. Apud: Plantinga, 1997.

Sinfonia de uma Cidade, não haveria uma discussão central, advoga Plantinga. Segundo ele, se considerarmos discussão (ou argumentação) como uma série ordenada de premissas que levem a uma conclusão, muitos documentários teriam de ser excluídos da conceituação proposta por Nichols.

Essas três tentativas de definir documentário falharam, de acordo com Plantinga, pelo mesmo motivo que falham muitas tentativas de definir arte. Arte é um conceito aberto e, portanto, não-passível de definições estritas. Da mesma forma, documentário e filme de não-ficção também são conceitos abertos, pois não possuem uma “essência” unívoca que possa ser encontrada em cada exemplar. Defini-los, então, demandaria uma estratégia que servisse para demarcar tanto os que agregassem características de um “protótipo” (alegação da verdade, seriedade de propósitos, uso de técnicas consagradas de narração, etc.) quanto os “limítrofes” a essas características (filmes subjetivos ou poéticos). A estratégia proposta por Plantinga contempla, majoritariamente, três conceitos: o de **indexação**, o de **mundo projetado** e o de **postura assertiva**. É na confluência desses três prismas que seria possível estabelecer as diferenças entre ficção e não-ficção. Todavia, o teórico admite que, por serem extremamente ricos nas formas de expressar-se, os filmes que usam recursos de não-ficção podem ir além de tal proposta³³.

2.2.1 Indexação

O conceito de *indexação* – já discutido anteriormente – é uma criação do teórico Noël Carroll (1996 a) sustentada também por Plantinga. Ele concorda que os espectadores ao

³³ Plantinga reconhece que nem todos os filmes se encaixam na formulação proposta por ele. Docudramas – que considera um gênero híbrido entre ficção e não-ficção – e *JFK – A pergunta que não quer calar* (Oliver Stone, 1991) são exemplos de filmes que requerem abordagens especiais, pois confundem o espectador.

assistirem a um filme já sabem de antemão se trata-se de ficção ou de não-ficção, ou seja, os filmes vêm *indexados* em categorias. Bastante segura³⁴, a indexação eliminaria boa parte das incertezas – ao menos do público – na hora de categorizar um filme. *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977) e *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939), pelo ponto de vista da indexação, seriam inevitavelmente tomados como ficções, ao passo que *Titicut Follies* (Frederick Wiseman, 1967) e *Notícias de Uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), seriam previamente recebidos como não-ficções.

2.2.2 Mundo projetado

O conceito de *mundo projetado* deriva da proposta original, devidamente reconhecida por Plantinga, de Nicholas Wolterstorff (Apud Plantinga 1997, p. 16-17), que tem como pressuposto a idéia de que a linguagem humana age sobre o mundo. Assim, comunicar-se não seria apenas “construir significados”, mas desenvolver ações: relatar, admitir, agradecer, congratular, afirmar, anunciar, etc. O corolário – ou consequência – desses atos é que eles só fazem sentido no contexto em que foram expressos ou apresentados. Uma frase dita de forma afirmativa funciona como uma alegação de que aquilo que está sendo falado é verdade, invoca uma “concepção de mundo real”. Se for dita de maneira fictícia, invoca uma “concepção de mundo fictício”. Tanto a “concepção de mundo real” quanto a “concepção de mundo fictício” seriam projeções momentâneas para que as frases cumprissem seu sentido: são os *mundos projetados*.

³⁴ As possíveis confusões e falhas na interpretação da indexação já foram discutidas no tópico dedicado a Noël Carroll.

O mesmo ocorreria com os filmes: numa ficção, o mundo projetado é fictício, as posturas adotadas no filme são fictícias. Por outro lado, no filme de não-ficção, a postura tomada é *assertiva*, isto é, as circunstâncias representadas são afirmadas como acontecimentos no mundo real, aconteceram como foram retratadas.

Plantinga alega que o conceito de mundo projetado, conquanto pareça uma obviedade, é necessário para preservar a noção de que os filmes de não-ficção podem ser confundidos em suas afirmações e mal interpretados em suas representações. Embora um filme de não-ficção pretenda uma precisão para as cenas que apresenta, a precisão do mundo projetado não pode ser garantida. Embora faça afirmações ou reivindique a verdade, elas podem não ser realmente verdadeiras.

Se considerarmos o mundo projetado como um modelo, isso ajuda a justificar as situações em que os filmes podem ser imprecisos ou precisos, confusos ou reveladores, verídicos ou enganadores – seja no todo ou em parte. Uma circunstância em si – complementa Plantinga – não é verdadeira nem falsa. Mas quando se afirma que uma circunstância ocorreu, essa afirmação pode ser tomada como verdade ou mentira. O mundo projetado é, então, um artifício para garantir a realização das representações sem que se comprometa o status da circunstância original.

2.2.3 Postura assertiva

A *postura assertiva* vem acoplada ao conceito de *mundo projetado*, como delineado logo acima. Citando novamente Wolterstorff, Plantinga (1997) explica que para cada mundo projetado corresponde uma tomada de posição, uma postura. A postura típica perante um mundo (ou filme) fictício é, igualmente, fictícia. Por outro lado, nos filmes de não-ficção, a postura tomada é *assertiva*, de afirmação, ou seja, as circunstâncias representadas são afirmadas como ocorrências de um mundo real.

Assim, filmes de não-ficção são aqueles que afirmam que as circunstâncias (*states of affairs*) que apresentam ocorrem (ou ocorreram) no mundo real. Plantinga (1997) refina um pouco mais essa proposição:

Talvez, um jeito mais claro de expor isso é dizer que os filmes de não-ficção afirmam uma crença de que dados objetos, entidades, circunstâncias, eventos ou situações ocorrem (ocorreram) ou existem (existiram) no mundo real da forma como foram retratados.(p. 18).

A *postura assertiva* não é necessariamente vinculada ao aspecto lingüístico, como a narração ou as falas. Ela compreende também o uso de imagens e sons, e de seu arranjo na montagem (ou edição). Para o teórico, o uso desses recursos em não-ficção para fazer afirmações sobre o mundo real é indiscutível. A *postura assertiva* seria, então, a característica definidora dos filmes de não-ficção.

2.3 Michael Renov e a Subjetividade: Ampliando Fronteiras

Diferentemente de Noël Carroll e Carl Plantinga, Michael Renov³⁵ nega a possibilidade – ou pelo menos suspeita do valor - da objetividade e da verdade atribuídas aos documentários. Apoiando-se nas teorias psicanalíticas, na lingüística e no desconstrucionismo de Jacques Derrida, Renov opta por discutir a questão da verdade – assim como o documentário - sempre pelo enfoque da subjetividade.

Há uma postura de pensamento que restringiu a definição de documentário para aquilo que Grierson fez, ou que as televisões fizeram. Essa postura denota uma estreiteza de pensamento; as fronteiras do documentário devem ser alargadas³⁶.

³⁵ Professor de Estudos Críticos da Escola de Cinema e Televisão da University of Southern California, EUA.

³⁶ Trecho da palestra de Michael Renov durante a 3ª Conferência Internacional do Documentário – é Tudo Verdade 2003, durante a mesa de debates “A Tradição Subjetiva”.

Dessa forma, a preocupação com a busca da objetividade e da verdade, tradicionalmente associadas ao documentário, deve ser minimizada em favor de representações do *eu*, de trabalhos subjetivos, geralmente pessoais e autobiográficos. Para Renov, a autobiografia no documentário (tenha caráter documental ou de vídeo-arte), “também traz apelos de verdade”³⁷.

Também em oposição a Carroll e Plantinga, Renov nem sempre defende a distinção entre filmes de ficção e não-ficção. Na introdução de seu livro *Theorizing Documentary* (1993) esclarece sua posição a respeito da discussão:

(...) O que estou querendo dizer é que o documentário compartilha o status de todas as formas discursivas no que diz respeito à sua característica figurativa ou de tropo, e que ele emprega muitos dos métodos e artifícios de sua contrapartida ficcional. (...) todas as formas discursivas – incluindo o documentário – se não são ficcionais, são pelo menos *fictícias*, em virtude da sua característica de tropo (seus recursos aos tropos ou figuras retóricas). (p. 3; 7)

A questão de fundo para a argumentação de Renov encontra-se na inevitabilidade da *mediação*, definida como “atos de intercessão, reconciliação ou interpretação intrínsecos a todos os fenômenos sociais” (1986, p. 72). Assim, na realização de um documentário, o contato com o real seria sempre mediado, seja pelos aparatos fílmicos, seja pelo comportamento do cineasta ou mesmo dos personagens a serem filmados. Tal constatação, afirma Renov, é importante para lembrar que o resultado exibido pelo documentário não é uma apreensão direta do real, mas uma “ilusão cinemática” mediada por diversas instâncias. Instâncias que foram condensadas em quatro situações: a do real histórico, a profílmica (do momento da filmagem), a de construção do texto e a da apreciação pelo espectador³⁸.

³⁷ No original em inglês “also issues truth claims”. Idem.

³⁸ A fim de facilitar a compreensão em português, promovi uma adaptação ao texto original em inglês, que citava: “*The historical ‘real’, the pro-filmic, the text and the spectator*” (Renov 1986, p. 72).

O documentário, então, teria seu efeito de sentido gerado na interação dessas instâncias, se configurando numa espécie de “membrana semipermeável” que conecta o espectador ao mundo. Nas palavras do teórico:

[O documentário] se torna uma apresentação deliberadamente confeccionada do material fotografado, gravado e disposto de uma determinada maneira [que será] apreciada por uma certa audiência num momento particular da história através de um modo específico de transmissão. (1986, p. 72)

O “jogo” entre as mediações impediria, então, que um documentário atingisse os propalados padrões de objetividade e verdade. Num primeiro momento, na transposição do mundo histórico para o filme, esses padrões se tornariam inviabilizados: 1) por uma suposta *performance* dos sujeitos filmados, que não agiriam naturalmente, mas condicionados pela presença da câmera ou dos eventuais interesses que tenham na sua própria representação e 2) pela inevitável interferência do aparato fílmico que, por mais discreto que se pretendesse – como no caso do *Direct Cinema* – influenciaria tanto o ambiente quanto os sujeitos filmados.

Nos momentos imediatamente seguintes, quando da captura e subsequente arregimentação das imagens e sons num *texto* fílmico, a objetividade e a verdade também ficariam comprometidas. Nessa fase, ao submeter-se às técnicas do processo cinematográfico (escolha de ângulos, enquadramentos, iluminação, justaposição de planos, sonorização, etc.), o realizador teria, segundo Renov, de fazer opções pessoais e, portanto, subjetivas.

Uma última fase do jogo de mediações ocorreria na interface com o espectador. Renov acredita que as condições da recepção exercem um papel incontestável na construção do sentido nos documentários. A exibição – se para grupos ou comunidades restritas ou se para grandes audiências – influenciaria em antecipado a atuação do documentarista, submetendo mais uma vez a objetividade e a verdade a critérios pessoais.

2.3.1 Poética: uma alternativa para analisar documentários

Se pelo seu conjunto de especificidades o documentário é uma modalidade fílmica sujeita a muitos equívocos de interpretação – muitos deles devidos à sua associação com a realidade – Michael Renov (1993) propõe o desenvolvimento de uma nova abordagem de análise: a *poética do documentário*. Essa nova abordagem supriria as limitações a que estão sujeitos os métodos derivados das ciências naturais e humanas quando destinados a avaliar questões estéticas, subjetivas, pois levaria em consideração os aspectos da fruição do prazer, oferecendo um novo enfoque para discutir posturas históricas e políticas. Buscando subsídios numa série de poetas e estudiosos das letras, da lingüística, da semiótica, da filosofia e do cinema³⁹, Renov chega a denominar a *poética do documentário* como “a ciência de uma anti-ciência científica” (p. 14).

(...) seria útil empregar o rigor analítico da poética, agora aplicada à linguagem cinemática, para aprender algo das leis gerais ou propriedades específicas do discurso documentário. A atitude questionadora fornecida pela poética vem bem a propósito do documentário uma vez que ela tem (...) ocupado uma posição que se desloca entre ciência e estética, estrutura e valor, verdade e beleza. (p. 13).

A intenção é que a poética sirva como uma moldura conceitual na qual possam ser colocadas questões sobre composição e efeitos de filmes. Essa moldura ajudaria a combater o que Renov qualifica como “um empobrecimento da cultura sobre os documentários”(1993, p.20), que embora estejam cada vez mais diversificados – tanto em estilos quanto em modos de difusão – ainda são julgados por critérios limitadores. O fato de a concepção de documentário ainda estar profundamente enraizada na noção de não-ficção, segundo o teórico, depreciaria o significado em

³⁹ Aristóteles, Goethe, Coleridge, Jakobson, Greimas, Barthes, Bordwell, Derrida e Foucault entre outros.

favor do significante, e valorizaria a informação expositiva em detrimento das qualidades criativas e da imaginação. Daí a relevância da poética, que serviria para jogar nova luz nesse cenário, revalorizando o caráter de arte cinematográfica do documentário.

2.3.2 As quatro tendências fundamentais do documentário

Para se valer da aplicação da poética no estudo dos documentários – uma vez que a força da poética reside na “submissão das formas estéticas a uma rigorosa investigação de sua composição, função e efeito”(1993, p.20) – Renov estabelece quatro categorias, as quais condensariam tendências e funções dos documentários. Tais categorias, que não são exclusivas nem herméticas, - uma mesma categoria pode ser compartilhada por documentaristas de períodos e propostas diferentes - funcionam como “modalidades do desejo”, pulsões que alimentam o discurso documentário e que muitas vezes só fazem sentido quando investigadas pela “moldura” da poética. O teórico explica:

Ao invocar o modelo de uma poética para o documentário através da elaboração de quatro funções discursivas (...) busquei (...) uma medida de rigor crítico capaz de abarcar determinações históricas e políticas. Enfocando progressivamente aquelas que considero serem as funções mais fundamentais do discurso documentário, tentei julgar sua contingência histórica, sua eficácia textual e as características que as definem mutuamente. Tal estudo é necessariamente interminável e exige desdobramentos em diversas direções, e não apenas na avaliação de efeitos específicos dos vídeos ou da prática de cinema em cada uma das categorias funcionais. (1993, p. 35)

As categorias implementadas por Renov são as seguintes:

2.3.2.1 Gravar, revelar ou preservar

Essa categoria – ou tendência - se verifica nos documentários que pleiteiam, em primeira instância, mimetizar a realidade, transportando para o cinema uma impressão forte do real. Enquadram-se nessa instância uma ampla gama de documentários, desde as *actualités* de Lumière, filmes de Robert Flaherty até obras contemporâneas, como os “diários eletrônicos” de Jonas Mekas ou Vanalyne Green. A perspectiva desses documentaristas revela intuítos de mostrar aspectos do mundo histórico de modo que fiquem preservados para a posteridade.⁴⁰

Tal tendência, todavia, apresenta facetas problemáticas, alerta Renov, pois induz os espectadores a tomarem as representações contidas nos documentários como equivalentes históricos reais. Os cineastas que a adotam valem-se sobremaneira dos “poderes revelatórios da câmera” (p.25), quase nunca informando o público sobre o processo (cinematográfico) a que o real foi submetido. Como resultado, ressalta Renov, “nossas tentativas de ‘fixar’ no celulóide o que se apresenta diante da câmera – sejamos nós mesmos ou membros de outras culturas – são esforços frágeis, se não totalmente insinceros”. (p. 26).

2.3.2.2 Persuadir ou promover

Persuasão é a palavra-chave para os documentários que derivam o seu *modus faciendi* do modelo instituído por John Grierson, na década de 1930. Mas não se restringe ao documentarismo inglês - para Renov, a modalidade persuasiva e promocional é intrínseca a todas as formas de documentário e deve ser sempre considerada em relação a outras funções estéticas e

⁴⁰ São marcantes, nesse sentido, os esforços de Robert Flaherty para registrar a cultura inuit (*Nanook do Norte*, 1922) e a pesca do tubarão (*Homem de Aran*, 1934).

retóricas dos filmes. Na base da persuasão está a “alegação de verdade” (*truth claim*) que a maioria dos filmes de não-ficção reivindicam.

Incluem-se nessa categoria, evidentemente, os filmes realizados sob a égide de Grierson, como *Housing Problems* (Anstey e Elton, 1935) e *Night Mail* (Watt and Wright, 1936). Também possuem caráter persuasivo e promocional os filmes de propaganda de guerra norte-americanos dirigidos por Frank Capra – *Why We Fight series* (Capra e Litvak, 1942-1945) e o polêmico filme alemão *Triunfo da Vontade* (Leni Riefenstahl, 1934).

Na mesma categoria insere-se *Night and Fog* (Alain Resnais, 1955), cujas características mais marcantes evidenciadas por Renov parecem justificar sua opção pela poética para a análise de documentários. Sobre esse filme, Renov escreve:

Afinal de contas, diante de *Night and Fog* de Alain Resnais, não nos encontramos persuadidos (comovidos diante de uma certa compreensão do incomensurável), através da dureza das escolhas icônicas de Resnais (uma montanha de óculos), do caráter poético dos textos de Jean Cayrol, ou da imponência do deslocamento inexorável da câmera através do tempo e do espaço? (1993, p.30)

2.3.2.3 Analisar e interrogar

“A análise, neste contexto, deve ser considerada como o reflexo cerebral da modalidade gravar / revelar / preservar; é a revelação interrogada”, explica Renov (1993, p. 30). Numa sociedade que valoriza o consumo e que tem na cultura descartável a resposta para suas exigências, os documentaristas devem considerar o desafio de ativar o público para refletir sobre sua obra. Não se trata de “reinventar a roda” e mostrar à maneira de *O Homem da Câmera* (Dziga Vertov, 1929) como um filme é feito. Mas é preciso compreender que a simples captação de

imagens e sua transposição para uma tela não leva ao seu questionamento – ingrediente indispensável para qualquer filme de não-ficção, na opinião do teórico.

Para que essa reflexão ocorra o documentarista deve deixar evidente que o discurso fílmico não é transparente, que por trás de cada obra há processos, técnicas e intenções; enfim, mediações. Um dos artifícios que podem ser empregados para suscitar na platéia a análise e o questionamento é o descompasso entre som e imagem. Nas produções convencionais de cinema (bem como no telejornalismo, como visto no capítulo anterior), o som reafirma a imagem, ou vice-versa, podendo induzir o espectador a uma espécie de passividade, de conformismo até, perante o que está sendo exibido. Se há uma quebra nessa linearidade – e Renov cita novamente *Night and Fog*, no qual imagens do holocausto foram sonorizadas com alegres *pizzicatti* – o espectador é despertado para novas interpretações – no caso, os horrores dos campos de concentração nazistas da II Guerra Mundial.

2.3.2.4 Expressar

Dentro do domínio da não-ficção, a função expressiva é a que tem sido menos considerada pelos teóricos, não obstante a sua ampla representação na história do documentário, lembra Renov. Desde os Lumière, passando por Flaherty, durante o ciclo das sinfonias metropolitanas ou na vanguarda francesa, os apelos estéticos, antes de tudo, colocavam os poderes da expressão a serviço da representação histórica. Na atualidade, realizadores como Stan Brakhage e Peter Kubelka continuam se valendo das mais diversas e ousadas técnicas para traduzir situações, ambientes, sensações ou momentos, o que não descaracteriza seu trabalho – segundo Renov – como uma forma de “documentação histórica”:

Além disso, a habilidade de evocar respostas emocionais ou induzir prazer no espectador por meios formais, de gerar poder lírico através de gradações de som e imagem numa maneira exclusiva de verbalização, ou de se engajar com as qualidades musicais ou poéticas da própria linguagem não devem ser vistas como meras distrações do evento principal. (1993, p. 35)

Os documentários não são afeitos a “camisas-de-força estéticas”, salienta Renov. Ao contrário, é através da riqueza expressiva que os objetivos dos documentários são mais amplamente alcançados. “No final, a função estética não pode ser totalmente separada da função didática, uma vez que o objetivo continua sendo o ‘aprendizado prazeroso’” (Renov, 1993, p. 35).

2.4 Bill Nichols: Ética e Reflexividade nos Documentários

Como reportado na introdução, Bill Nichols⁴¹ é um dos teóricos escolhidos para nortear os objetivos deste trabalho. Suas posições e conceitos fornecem contornos mais claros para se compreender o que é um documentário. Também ajudam a marcar o distanciamento entre o documentário e o telejornalismo. E ainda propiciam um substrato precioso para o intento de analisar a “voz” dos infratores nos documentários brasileiros. É por essas razões que este tópico sobre Bill Nichols ocupará um espaço maior nesta dissertação.

Tanto quanto os demais teóricos apresentados, Bill Nichols também reconhece a dificuldade de se definir o que é documentário, termo que para ele não encontra sinonímia adequada num dicionário e que não é mais facilmente definido que “amor” ou “cultura”. De um modo sucinto, verifica-se que Nichols compreende os documentários como filmes que dizem respeito ao mundo no qual vivemos, mais do que a um mundo imaginado por um cineasta. Para ele, enquanto os filmes de ficção se contentam em suspender nossa descrença sobre aquilo que

⁴¹ Professor de História da Arte do Programa de Doutorado em Estudos Visuais e Culturais da Universidade de Rochester, EUA.

estamos vendo (aceitar seu mundo como plausível), os documentários sempre buscam avivar a nossa crença sobre aquilo que estamos vendo (aceitar seu mundo como real).

Com relação ao pensamento de Carroll e Plantinga, Nichols (2001) se afasta ao não valorizar tanto a distinção entre ficção e não-ficção – “a linha que divide as duas pode ser imprecisa ou confusa, mas tendemos a acreditar em sua realidade do mesmo jeito”(p. 38) - o que, para ele, pode confundir o espectador. Com Nichols (1991, p. 195) saem de cena as preocupações com as questões da objetividade e da verdade como prova científica, atributos que considera inatingíveis no documentário. E entra em destaque um interesse maior pela ética e pela reflexividade nos filmes. Essa mudança de orientação é uma decorrência da concepção do teórico sobre os documentários, como ele próprio explicita:

A que tipo de conceitos ou questões os documentários dizem respeito? Em geral, dizem respeito àqueles conceitos e questões sobre os quais há uma apreciável preocupação social ou debate. Se um conceito não está em dúvida, como a condensação dos líquidos quando as temperaturas baixam ou sua evaporação quando as temperaturas sobem, há pouco apelo para um documentário se referir a ele. Um filme informativo ou de instrução ainda podem ser usados para explicar e exemplificar o conceito [*de documentário*](...). Mas seu interesse como documentários é próximo de zero. É sobre *conceitos debatidos e questões controversas* que os documentários habitualmente se referem. (Nichols 2001, p. 66-67)

Questões sociais, invariavelmente, incluem os seres humanos. Daí a preocupação de Nichols com a ética no documentário, desde o momento da captação das imagens, durante sua elaboração na montagem, até os efeitos de sua exibição pública. Numa escala bem maior do que os teóricos anteriormente apresentados, Nichols alerta para os riscos das representações falhas ou incompletas do sujeito filmado, do *outro*. Riscos que podem trazer complicações tanto para os filmados quanto para os que os assistem.

Ao lado da ética, a defesa do exercício da reflexividade será constantemente evidenciada por Nichols. Assim como Renov, Nichols também desconfia dos artifícios da produção cinematográfica e deixa explícita uma preocupação especial com a qualidade indicial da imagem. Tal qualidade implicaria, segundo o teórico, numa possibilidade muito grande de o espectador tomar as imagens (e também os sons) como evidências autênticas:

Como público, esperamos que aquilo que ocorreu diante da câmera tenha sofrido pouca ou nenhuma modificação para ser gravado num filme ou numa fita magnética. Estamos acostumados a presumir que aquilo que vemos tenha acontecido essencialmente da mesma maneira que viria a acontecer se a câmera e o gravador não estivessem ali. (1991, p. 27)

O alerta é reforçado:

Presumimos que os sons e imagens dos documentários têm a autenticidade da evidência, mas precisamos estar alertas disso. (...) Quando presumimos que um som ou imagem possui uma relação indicial com sua fonte, essa suposição tem mais força num filme que consideramos documentário do que num filme que tomamos como ficção. (2001, p.38)

A contrapartida para essa possibilidade de engano é o filme com caráter reflexivo, isto é, que deixa transparecer para o espectador que ele está diante de *representações do mundo*, e não de *reproduções do mundo* e de sua realidade.

Aliás, prossegue Nichols (2001), se os documentários fossem reproduções da realidade não haveria tanta dificuldade em defini-los, pois os julgaríamos em relação àquilo que reproduzem, à sua capacidade de atuar ou de servir aos mesmos propósitos que a realidade original. Mas os documentários são representações e, por isso, são julgados pelo “prazer que oferecem, pelo valor do *insight* ou conhecimento que provêm e pela qualidade da orientação (...) que insinuam” (p. 20-21).

Para complicar ainda mais as tentativas de definição, os documentários não adotam formatos ou estilos fixos que pudéssemos apontar como exemplos invariáveis. A prática do documentário, atesta Nichols, “é uma arena em que as coisas mudam” (2001, p. 21). Por isso abordagens são criadas e abandonadas, convenções são estabelecidas e logo depois contestadas, fronteiras são ampliadas e em seguida, modificadas. A confusão, esclarece o teórico, advém de duas causas: primeiro porque as definições de documentário mudam com o tempo e, segundo, porque nenhuma definição dá conta de cobrir todos os exemplos que poderiam ser considerados documentários.

2.4.1 Cercando uma definição

A fim de evitar o impasse das definições estritas, Nichols elabora algumas estratégias que ajudam a melhor caracterizar o documentário. Para ele, é mais útil tentar abordar o documentário identificando quatro ângulos distintos, a saber: a instituição que o produz (ou financia), a comunidade dos documentaristas, um corpo de textos e um círculo de espectadores. É no conjunto dessas instâncias que um documentário se forma e adquire “personalidade”, uma certa individualidade que pode ajudar a distingui-lo de outros tipos de filmes e à qual Nichols denominou “voz”⁴².

2.4.1.1 A moldura institucional

⁴² A “voz” do documentário será abordada mais detalhadamente ainda neste capítulo.

Embora pareça óbvio – e Nichols reconheça isso – um documentário pode ser identificado pela instituição que o produziu. Se o filme ou vídeo tem origem em canais ou produtoras como National Geographic, Discovery Channel ou History Channel, por exemplo, podemos submetê-lo a uma série de julgamentos pessoais, mas muito provavelmente o tomaremos como um documentário.⁴³

De uma maneira geral, os documentários provenientes ou patrocinados por instituições vão atender aos critérios formais e estéticos impostos por tais patrocinadores. Na maioria dos casos – especialmente se a distribuição do documentário é feita via canais de TV (*broadcasting*) – vão conter narração com voz *over* (“voz de Deus”) e se enquadrar dentro do modo definido por Nichols como *expositivo*⁴⁴. Há, todavia exceções, muitas delas bastante conhecidas, como a TV Cultura e o Eurochannel, que veiculam também filmes com posturas estéticas diferenciadas.

Esse aspecto da “moldura institucional” será marcante também para o telejornalismo. Afinal, não existe telejornalismo sem uma instituição que o produza (seja emissora de TV ou organismo como sindicato ou governo). Neste caso, as imposições e o controle sobre a informação serão exercidos até com mais rigor do que no caso dos documentários.

2.4.1.2 A comunidade de documentaristas

Da mesma maneira que no tópico anterior, afirmar que um documentário é o filme (ou vídeo) produzido por um documentarista soa como uma obviedade, ou até puerilidade. Mas é também um forte indício para caracterização do filme.

⁴³ Nichols não faz referência ao conceito de *indexação* desenvolvido por Noël Carroll e discutido anteriormente, mas sugere que já na origem o documentário recebe uma espécie de “rótulo” que ajudará na sua identificação pelo público.

⁴⁴ O modo *expositivo* será abordado ainda neste capítulo.

Os documentaristas, em geral, compartilham um proceder que os identifica como capazes de produzir representações do mundo histórico, mais do que criar ficções. Compartilham também problemas distintos que os diferenciam de outros cineastas, como questões éticas ou o alcance de audiências específicas. Suas produções – os documentários – são colocadas à prova em festivais, bem como são alvos de críticas em jornais, revistas e sites especializados no assunto.

É importante lembrar também que os documentaristas podem ou não estar ligados a instituições patrocinadoras, como visto anteriormente. Um documentarista pode agir em solitário, produzindo e exibindo seu filme por meios alternativos, sem prejuízo para a caracterização de sua obra como documentário. Um jornalista, ao contrário, dificilmente teria seu esforço investigativo caracterizado como *reportagem* se não encontrasse onde publicá-la ou exibí-la. Tal analogia reforça o caráter de independência que distingue o documentarista do jornalista, bem como a suas respectivas produções.

Embora Nichols não faça qualquer referência, julgo ser pertinente lembrar que enquanto na “comunidade de documentaristas” a relação entre diretor e fotógrafo é bastante próxima (podendo o mesmo profissional exercer ambas funções), no telejornalismo essas funções são bastante distintas. Na prática diária, o repórter não pode exercer o trabalho do cinegrafista e vice-versa⁴⁵ e, mesmo sendo aconselhada uma parceria entre ambos⁴⁶, isso nem sempre acontece. Em geral, a câmera é de domínio exclusivo do cinegrafista, ficando sob sua responsabilidade tanto a

⁴⁵ Repórteres e cinegrafistas podem integrar diferentes categorias trabalhistas, respectivamente jornalistas e radialistas, ainda que o Decreto 83284/1979 reconheça o trabalho do repórter cinematográfico como uma função desempenhada por jornalista. Isso não elimina, muitas vezes, a ocorrência de conflitos durante as reportagens, pois cada categoria pode obedecer a uma carga horária, não sendo raro o cinegrafista reivindicar o fim do expediente enquanto o repórter ainda está levantando informações para sua matéria. Tentativas de utilizar um mesmo profissional para produzir a reportagem toda – o videorepórter – vêm sendo desenvolvidas no Brasil há cerca de 20 anos, mas ainda são tímidas. Nessa função, o repórter opera a câmera e o microfone (geralmente embutido na câmera), deliberando sobre a escolha do material a ser registrado.

⁴⁶ **MANUAL de Telejornalismo** da Rede Globo, 1985, p. 12.

operação técnica quanto a escolha de planos e ângulos. Muitas vezes, a efemeridade do “fato jornalístico” exige que o cinegrafista inicie de imediato o processo de captação de imagens enquanto o jornalista percorre outros pontos do ambiente à procura de depoentes. Assim, o trabalho desenvolvido por um profissional nem sempre é acompanhado pelo outro, o que pode acarretar problemas na hora de editar a reportagem.

2.4.1.3 Um corpo de textos

Para desenvolver a idéia de que os documentários compartilham um corpo de textos comum, Nichols sugere que os tomemos como a um outro gênero cinematográfico, pois os gêneros compartilham características que os identificam como tais. Assim, entre as características comuns a muitos documentários estariam a narração do tipo “voz de Deus”, entrevistas, registro de som direto, cortes executados de maneiras específicas, atores sociais como personagens, etc.

Outro aspecto constitutivo dos documentários, segundo Nichols, seria a prevalência de uma lógica que organiza o filme em relação às representações que ele faz sobre o mundo histórico. Essa organização, bastante típica, é a da “*solução de problemas*”. O filme começa colocando uma questão ou problema. Em seguida, promove uma volta ao passado dessa questão para depois avançar à condição atual em que se encontra e promover uma análise. Ao final, apresenta uma solução ou conclusão à qual o espectador é chamado a apoiar ou adotar.

A liberdade formal também ajuda a caracterizar um documentário. Enquanto a maior parte dos filmes de ficção adota a postura clássica da “montagem invisível” (Xavier, 1984), os documentários podem promover cortes abruptos ou que causem estranheza no espectador, evidenciando assim sua forma de interpretar o mundo histórico. Nichols (2001) justifica essa liberdade:

Aceitamos que aquilo que se obtém na ficção através da continuidade é obtido no documentário pela história: as coisas compartilham relações de tempo e espaço não por causa da edição, mas por causa de suas ligações históricas, reais. A edição nos documentários busca frequentemente demonstrar essas ligações. (...) O documentário é, portanto, menos confiante na continuidade da edição para determinar a credibilidade do mundo ao qual se refere do que o é a ficção. (p. 28)

Percebe-se aqui uma área bastante distinta entre documentário e telejornalismo. Conforme delineado no primeiro capítulo, os procedimentos no telejornalismo conduzem a um padrão formatado de matérias, onde a liberdade criativa fica muito restringida.

Caracterizam também o documentário seu aspecto de retórica, isto é, o fato de se dirigir diretamente ao espectador e diversas normas (ou convenções) que os modos e tendências adotaram em seu percurso histórico. Algumas dessas características serão apresentadas mais adiante, no tópico sobre a “voz” do documentário.

2.4.1.4 O círculo de espectadores

Um último aspecto que distingue os documentários de outros tipos de filmes é a postura que seus espectadores assumem. Para Nichols, os espectadores de documentários tomam como certo que as imagens e sons a que assistem têm sua origem no mundo histórico em que vivem. Isso se deve – como já descrito anteriormente – à qualidade indicial das imagens e sons com relação à sua origem real. Todavia, os espectadores são capazes de discernir também que o que estão vendo são *representações* do real, e não *reproduções*. É essa postura de crença intermediada pelo discernimento que caracteriza o documentário pelo viés do espectador.

Nichols chega a afirmar que os documentários sujeitam os espectadores à *epistefilia*, que é o desejo de saber. Esse desejo seria recompensado pelo próprio filme, que confirmaria então uma espécie de relação de troca: o espectador que quer saber encontra sua compensação na informação e no conhecimento supostamente fornecidos pelo documentário.

Mas por que o espectador atribuiria tanta credibilidade aos documentários? Porque o documentário carrega, além da qualidade indicial, uma configuração de “discurso de sobriedade”, um tipo de aura atribuída também a temas circunspectos, como ciência, economia, medicina, política externa, etc. Como “discurso de sobriedade”, o documentário passa a ser objeto de atenção respeitosa por parte dos espectadores e acaba sendo aceito como uma “lição de história”. Uma dinâmica que Nichols (1991) vê com certa preocupação:

O saber, tanto quanto ou até mais do que a identificação imaginária entre o público e o personagem ficcional, promete ao espectador um sentido de plenitude ou auto-suficiência. O saber, como as figuras idealizadas pelo ego ou os objetos de desejo sugeridos pelos personagens da narrativa ficcional, se tornam uma fonte de prazer que está longe de ser inocente. (p. 31).

O telejornalismo é também um discurso de sobriedade, como reconhece o próprio Nichols (2001). Logo, infere-se que a postura assumida pelo seu “círculo de espectadores” seja também de certa crença no que está sendo observado. Contudo, não deve ser desconsiderada a postura crítica de alguns telespectadores, como salienta Silva (1985), em seu trabalho sobre a recepção do Jornal Nacional, da Rede Globo, em comunidades pobres do Rio Grande do Norte e de São Paulo:

O JN [*Jornal Nacional*] reforça pontos de vista de pessoas que concordam com ele. Mas é difícil encontrar quem concorde integralmente com ele. O JN não tem um poder de persuasão tão grande a ponto de fazer com que as pessoas que já

percebem alguns dos seus truques ideológicos mudem suas opiniões por causa daquilo que ouvem e vêem no televisor. (p. 141).

2.4.2 A questão da “voz” dos documentários

Dentre os diversos conceitos desenvolvidos para qualificar ou mesmo distinguir os documentários de outros tipos de produções fílmicas e/ou videográficas está o conceito de “voz”, proposto por Bill Nichols (1988)⁴⁷. Esse conceito desponta como uma ferramenta valiosa para os intentos desta pesquisa, uma vez que possibilita apreciar o documentário como um lugar de embate entre a “voz” do documentarista e a “voz” dos outros sujeitos que são ou estão representados no filme/vídeo.

A discussão sobre “voz” surge pelo fato de os documentários não *reproduzirem* o mundo histórico, mas sim *representarem* aspectos desse mundo a partir de uma perspectiva ou ponto de vista. Para Nichols (2001), “se os documentários representam questões e aspectos, qualidades e problemas encontrados no mundo histórico, pode se dizer que eles *falam*”⁴⁸ sobre esse mundo através de sons e imagens”. Através dessas “falas” os documentários buscariam nos persuadir ou convencer de duas maneiras: pela força do argumento ou do ponto de vista, ou pela sedução (ou poder) da “voz”.

Colocada dessa maneira, a questão da “voz” obrigatoriamente nos remete a imaginar uma espécie de fonte emissora, que não deve ser tomada literalmente como vocalização sonora, e sim como um *conjunto de meios* pelo qual determinados pontos de vista ou perspectivas são

⁴⁷ Carl Plantinga (1996) também adota o conceito de “voz”, de maneira bastante próxima àquela utilizada por Nichols. Todavia faz questão de marcar seu distanciamento em relação ao pensamento de Nichols salientando que sua conceituação de “voz” – e ele sugere três: formal, aberta e poética – não destitui os documentários de seu caráter de não-ficção.

⁴⁸ Grifo meu.

expressos e se tornam compreensíveis para os espectadores. A “voz” do documentário seria, então, a maneira pela qual as perspectivas ou pontos de vista são transmitidos ao público.

Em “*The Voice of Documentary*”, Nichols (1988) estabelece a seguinte definição para “voz”:

Por voz eu entendo algo mais restrito que o estilo: aquilo que nos transmite uma percepção do ponto de vista social de um texto, a maneira como nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, voz não se restringe a um código ou a uma característica, como um diálogo ou um comentário falado. Voz talvez seja semelhante àquele padrão intangível formado pela interação de todos os códigos de um filme e se aplica a todos os tipos de documentário. (p.50).

Assim, todo documentário tem sua voz⁴⁹ peculiar e distinta que lhe confere uma espécie de assinatura, de impressão digital. Essa “marca registrada” certifica o estilo ou personalidade artística do documentarista, bem como pode denotar a imposição da instituição patrocinadora dos realizadores. Pode, ainda, propor um exemplo ou trazer uma discussão à tona, assim como se posicionar sobre uma questão.

A concepção de voz está ligada também à idéia de que nos documentários existe uma lógica informativa supervisionando sua organização, ao passo que nos filmes de ficção essa organização é exercida pela força da história que está sendo contada. Embora tais procedimentos não sejam exclusivos, ou seja, ambos podem ser encontrados tanto em filmes de ficção quanto nos de não-ficção, prevalece nos documentários a lógica informativa, que é organizada pela voz.

Como descrito anteriormente, a voz do documentário não se limita ao que é dito verbalmente, seja pelo narrador visível ou invisível (“voz de Deus”), pelos entrevistados ou

⁴⁹ Ficando esclarecido que a acepção de voz neste texto extrapola o sentido de fala humana, da vocalização, passo a grafar a referida palavra sem aspas. Mais adiante, especialmente no capítulo em que procedo às análises, o termo voz poderá ser associado também à própria fala dos personagens. Nesses casos, para evitar confusão, tentarei manter apenas o termo *fala*.

quaisquer atores sociais presentes no filme. A voz é o conjunto de todos os meios de que o documentarista dispõe para selecionar e organizar os sons e imagens que darão corpo à sua obra. São as decisões que o documentarista pode tomar, ou evitar, no momento da realização do filme ou vídeo.

A **construção imagética** é um desses meios de constituição da voz. Ela começa a se formar no momento inicial das gravações, quando o documentarista escolhe o quê mostrar, sob qual ângulo, sob qual enquadramento e com quais recursos de câmera, de lentes, se com emprego de cor ou em preto-e-branco, entre outros. Também devem ser considerados neste quesito a iluminação, os movimentos da câmera e dos seres filmados, além da decisão de utilizar imagens de arquivo e fotografias. A edição das imagens complementa (mas não encerra) as possibilidades da construção imagética – cada corte, cada justaposição e os inúmeros efeitos possíveis nesse processo (câmera lenta, adição ou retirada de recursos cromáticos, de texturas, etc.) contribuem substancialmente para a criação de cadeias de significados indispensáveis para a formação da voz.

O **som** é outro aspecto a ser considerado. Assim como o trabalho com as imagens, o trabalho com o som tem importante papel na elaboração das significações e na consolidação dos sentidos dos documentários. Se o som é sincrônico, direto, isto é, capturado no momento da gravação, contribuirá de maneira diferenciada para a formação da voz do que se for dublado ou criado em estúdio. Da mesma forma, a existência e o tipo de narração (se com “voz de Deus” ou não, se o narrador é também personagem ou fica todo o tempo ausente, se ele se insinua algumas vezes entrando em quadro ou apenas dialogando com os entrevistados, etc.), deixarão marca indelével na voz. E por fim, a adição de trilha sonora e suas inúmeras possibilidades técnicas tornam-se auxiliares poderosos do documentarista. Essa trilha, cotejando apenas dois exemplos, pode ser captada de maneira direta – como a gravação de um violeiro em sua casa - ou pode ser

elaborada num estúdio - com o violão acompanhado de uma orquestra. Ao serem alocadas no filme, cada gravação vai produzir sentidos completamente diferentes, contribuindo de maneiras também diferentes para a voz.⁵⁰

A **cronologia dos eventos** também é relevante. O fato de o documentarista ater-se a um relato obedecendo à ordem cronológica do evento implica em produzir sentidos que podem ser diametralmente diferentes de um relato que subverta essa ordem temporal. Aliás, o tempo, nas diversas conotações em que é adotado na linguagem cinematográfica, é tributário de grande magnitude na formação da voz. O tempo da duração do filme, o tempo de duração dos planos e a “sensação de tempo” proporcionada pela montagem – para ficar em apenas algumas concepções – são essenciais para a afirmação de mundo que o documentarista queira transportar ao espectador.

O **modo de representação** adotado pelo realizador também vai influir na voz do documentário. A cada um destes modos, que Nichols (2001) sistematiza em seis: *poético*, *expositivo*, *participativo*, *observativo*, *reflexivo* e *performático*, corresponde um tipo de voz que “fala” sobre o mundo de uma maneira peculiar, transpirando posições éticas e estéticas, por vezes ideológicas, de seu realizador. Mais adiante serão apresentadas características e exemplos de documentários associados a tais modos de representação.

A voz do documentário, contudo, não constitui uma expressão monolítica. Ao contrário, ela se forma da combinação de diversas vozes, muitas vezes compartilhando características de gêneros literários, como ensaios, diários, descrições, relatos, etc. Nem por isso cada voz deixa de ter sua unicidade, como explica Nichols (2001):

⁵⁰ As mesmas observações devem ser feitas para a utilização (ou não) de legendas e letreiros - que eram substitutos do narrador no período do cinema mudo – e de gráficos. Um letreiro irônico, por exemplo, pode desconstruir a seriedade de um depoimento estruturado de maneira coerente.

Em conjunto, formas genéricas e modos estabelecem algumas das restrições que identificam uma dada voz, mas eles não determinam essa voz. Cada voz retém uma singularidade. Essa singularidade emerge da utilização específica de formas e modos, de técnicas e estilos num dado filme, e do padrão específico de encontro que ocorre entre o documentarista e o tema [*sujeito*]. A voz de um documentário serve como evidência de uma perspectiva, de uma discussão ou de um encontro. O reconhecimento de que tal voz se dirige a nós de uma maneira distinta é um aspecto-chave da nossa compreensão de um determinado filme como um documentário. (p. 46).

2.4.2.1 Voz de comentário e voz de perspectiva

Como a voz do documentário se apóia em diversos meios para aflorar – e não apenas em palavras faladas – o resultado daquilo que se pretende transmitir ao espectador nem sempre é explícito. A forma mais explícita de se transmitir algo é através da palavra escrita ou falada. Elas traduzem de imediato um determinado ponto de vista e ficaram conhecidas como “voz de Deus” ou comentário da “voz da autoridade”. Essa forma – ***voz de comentário*** - adquiriu notoriedade nos anos de 1930, com os documentários produzidos sob a supervisão de John Grierson, mas é amplamente utilizada até hoje, em especial pelo telejornalismo. Tem entre suas características mais destacadas o fato de mostrar uma visão do mundo acabada, cerceando possibilidades para que o espectador reflita e chegue a conclusões diferentes das apresentadas pelo documentarista.

Há também formas menos diretas de se conduzir idéias até o espectador, tornando o ponto de vista, então, implícito. Muitos modos de documentários adotam essa forma, que Bill Nichols denomina ***voz de perspectiva***. Nesse caso, é necessário inferir a intenção que o documentarista está apresentando sobre o assunto em questão. A matéria sobre a qual se assenta a proposição do filme não será esmiuçada pela forma explicativa, como na *voz de comentário*, onde para cada imagem há a correspondência de falas não-conflitantes. Ao contrário, na *voz de*

perspectiva o espectador é levado a tirar suas conclusões sem o apoio ostensivo do documentarista.

Mas qualquer que seja a voz dominante – *comentário* ou *perspectiva* – o que cada documentário está trazendo não são réplicas ingênuas (de situações, pessoas ou idéias), mas reinterpretações da realidade. Essa parece ser uma dominante no pensamento de Nichols, que vai sempre alertar: mesmo o mais imparcial e descomprometido documentário estará sempre carregando uma determinada visão de mundo. E, não raro, vai tentar nos convencer dela.

2.4.2.2 Documentário e retórica

A voz do documentário, segundo Nichols (2001), se configura muito freqüentemente como uma oratória, na qual o documentarista exerce o papel de orador, tomando posições diante de determinados aspectos do mundo histórico e se empenhando para nos convencer delas. Tais posições dizem respeito a aspectos do mundo que estão sujeitos ao debate, mas que não são suscetíveis de comprovações científicas. Esse fato demanda que o “modo de falar” de um documentário seja diferente da lógica (mais aplicada na ciência) e do contar de histórias (empregado nos filmes de ficção). Sendo assim, a **retórica** se apresenta como uma forma bastante eficiente de validação de idéias nos documentários, pois pode abarcar, sem prejuízo de resultados para o ponto de vista que defende, tanto a razão como a narrativa, a evocação e a poesia. Nichols (2001) se justifica:

Em tempos antigos, a retórica, ou oratória, adquiriu menos respeito do que a lógica ou a filosofia, porque parecia ser uma concessão aos aspectos humanos que não se submetiam aos ditames da razão. Nossa experiência decorrente de dois mil anos de história, nosso contato com Sigmund Freud e a idéia do inconsciente, e nossa noção das ligações entre poder e conhecimento, crença e

ideologia, nos dão razão para suspeitar que a retórica não é a filha bastarda da lógica, mas muito provavelmente a sua mestra. No mínimo, podemos dizer que a retórica é uma aliada indispensável nas situações em que precisamos falar sobre questões para as quais não existe um consenso disseminado. (...) Retórica ou oratória, então, é o uso de linguagem de particular interesse para o estudo de filmes e vídeos documentários. (p.69)

Segundo Nichols, os procedimentos retóricos nos documentários seguem cinco divisões, denominadas *invenção, arranjo, estilo, memória e transferência (delivery)*.⁵¹

2.4.2.2.1 Invenção

A invenção se refere à descoberta de evidências ou provas que servirão de apoio a um ponto de vista ou argumento. Tais evidências podem ser caracterizadas como não-artificiais (não-artísticas) ou como artificiais (artísticas). As evidências não-artificiais apelam para o tema em debate, e as artificiais, para o público. Servem como exemplos de evidências não-artificiais os exames de DNA, impressões digitais, testemunhos, etc. São provas que escapam ao poder de criação artística do documentarista, embora possam ser avaliadas ou interpretadas por ele.

Já as evidências artísticas são mais afeitas à discussão de como o documentário adquire sua voz. Trata-se de técnicas empregadas para gerar a impressão de conclusão ou prova e podem ser divididas em três categorias⁵²:

- *éticas*, que geram uma impressão de personagem com boa moral e credibilidade;
- *emocionais*, que apelam para as emoções do público a fim de conseguir um resultado favorável ao ponto de vista defendido;

⁵¹ Tais divisões, como explica Nichols, foram baseadas nos princípios da retórica clássica de Cícero - Marcus Tullius Cícero (106-43 a.C) – famoso orador romano, autor das *Catilinárias*, discursos virulentos contra Lucius Sergius Catilina.

⁵² Baseadas na *Retórica*, de Aristóteles (384-322 a C).

- *demonstrativas*, que se valem do uso real ou aparente de arrazoados ou demonstrações que provam ou, pelo menos, dão a impressão de provar algo.

Segundo Nichols, essas três estratégias viabilizam ao documentarista que honre os três “C’s” do discurso retórico: *credibilidade*, *convencimento* e *coação* (*compelling*). Todavia, desde a década de 1970 há uma tendência nos documentários que advoga o emprego de representações de mundo mais subjetivas, desobrigando os realizadores de tais formalidades retóricas⁵³. Mas tais formalidades ainda vigoram em diversos documentários, notadamente naqueles produzidos pelas redes de televisão e também no telejornalismo.

O esforço retórico dos documentários coloca em cena duas figuras de linguagem, *metáfora* e *metonímia*, mais do que a lógica ou as comprovações científicas. Tal fato se verifica porque os documentários, na abordagem de Nichols, lidam majoritariamente com questões para as quais não existe apenas uma resposta, e às vezes nem resposta têm, como muitos temas de fundo social e humano. Sendo assim, metáfora e metonímia, ao invés de oferecerem soluções engessadas e, por isso mesmo, sujeitas a incorreções, têm a capacidade de compor retratos do mundo de uma maneira mais vívida e tocante. O que não implica em dizer que essa forma de traduzir o mundo leve, inexoravelmente, à verdade. Tanto quanto a ciência, o processo de interpretação da realidade feito pelos documentários pode induzir a erros ou levar a acertos. O que Nichols pretende deixar claro é que os métodos de trabalho com a realidade são diferentes para ciência e documentário.

⁵³ Antes dos anos 70, as formalidades retóricas do documentário já haviam sido colocadas em cheque por Luís Buñuel em *Las Hurdes* (1932). Nesse filme, que adota o tom impositivo da narração do tipo “voz de Deus”, os três “C’s” – credibilidade, convencimento e coação – são ironizados pelo tom de mofa que constitui a sua tônica. Apesar de lidar com um tema sério – a miséria do povo hurdano, no interior da Espanha – Buñuel exercita um sarcasmo cujo resultado é exatamente o oposto do que preconizam os três “C’s”, ou seja, sugere ao espectador que duvide do que está vendo ou ouvindo.

No primeiro capítulo, tentei explicar como o telejornalismo emprega, majoritariamente, o recurso da metonímia, vedando na maior parte das vezes a utilização de metáforas. No documentário, como visto acima, tanto a metonímia quanto a metáfora podem ser empregadas. Mas num tópico mais adiante reproduzirei, baseado no pensamento de Nichols e de outros autores, porque ao documentário é lícito “casar” sua prática com a metáfora.

2.4.2.2.2 Arranjo

O arranjo diz respeito à ordem em que se estrutura a retórica do documentário, sendo mais comum a do tipo *problema – solução*. Na oratória clássica, essa estruturação se dá da seguinte maneira:

- uma *abertura* (ou proposição) que prenda a atenção do público;
- uma *explicação* sobre o que vai ser argüido, destacando os pontos sobre os quais há concordância e aqueles que permanecem em disputa;
- uma *defesa* direta do ponto de vista que se pretenda apoiar;
- uma *refutação*, em antecipado, das objeções que possam contradizer aquilo que se quer defender;
- um *resumo* do caso, colocado de forma tal que a platéia seja tocada e se predisponha a agir favoravelmente àquilo que se defenda.

Nichols segue explicando que essa estruturação da retórica clássica contém duas características importantes. A primeira é que a alternância entre prós e contras, certo ou errado, se adapta exatamente à proposta *problema-solução*. Permite ao espectador a sensação de que está tendo acesso a todos os lados da questão e que, em breve, estará distinguindo a verdade da

mentira. A segunda é que essa mesma alternância dirige apelos para a evidência e para o público, isto é, aciona tanto o fato quanto a emoção. E em se tratando de retórica, essa estratégia faz com que a voz do documentário dê corpo ao fato, tirando a argumentação da frieza e impessoalidade da lógica e a alocando no mundo das experiências pessoais e dos acontecimentos históricos. Assim, a estruturação e conseqüente desenvolvimento de um documentário nos moldes da retórica tradicional adquire força, pois além de proporcionar evidências, aciona a emoção do espectador.

2.4.2.2.3 Estilo

Tradicionalmente, em cinema, o estilo é associado às diversas escolas (realismo, surrealismo, expressionismo, etc.) e aos realizadores que se orientam por princípios estéticos definidos, demonstrando suas características através de maneiras particulares de trabalhar a direção de atores, iluminação, edição, som, efeitos especiais e outras. Em documentários, essas mesmas características virão à tona, porém adicionadas de formas oriundas de gêneros literários e de modos peculiares de representação (*poético, expositivo, observativo*, etc., que serão apresentados ainda neste capítulo). O estilo, ainda de acordo com Nichols, pode envolver o uso de várias figuras de linguagem e códigos de gramática para adquirir um tom próprio, específico.

2.4.2.2.4 Memória

Assim como para o discurso falado, a memória tem papel fundamental na voz do documentário. É a memória que permite, durante uma exposição oral, trazer à tona fragmentos indispensáveis para a construção de uma linha de inteligibilidade. E embora a memória não seja

exatamente uma parte do *discurso retórico*, ela se constitui em uma parte do *ato retórico* como um todo (que, em última instância, é como se configura o documentário).

Nichols (2001) discorre sobre o papel da memória nos documentários de duas formas. A primeira, tratando o filme como uma espécie de “teatro da memória” de si próprio. Isto é, como “uma representação externa, visível, do que foi dito e feito.(...) O filme se torna uma fonte de ‘memória popular’, nos dando um sentido vivo de como algo aconteceu num lugar e num tempo particulares” (p.59).

A segunda forma leva em conta a memória do espectador, ou seja, como os espectadores recuperam o que já viram desde o começo do filme para interpretar o que estão vendo no momento presente. Esse processo de retrospecção, de exercitar a lembrança do que ocorreu no início do filme e cotejá-la com as cenas que estão sendo exibidas é fundamental para a compreensão efetiva do discurso do documentário.

2.4.2.2.5 Transferência (Delivery)

A idéia de transferência também está associada aos princípios da retórica clássica, ou seja, à maneira como toda a peça de oratória era desempenhada perante o auditório, o que levava em conta, especialmente, a voz, o gesto, a eloquência e o decoro⁵⁴ do orador. Transpondo tais conceitos para os documentários, Nichols defende que a voz e o gesto da antiga retórica se encaixam bem às suas caracterizações de *comentário* e *perspectiva*, pois abrangem, respectivamente, a *comunicação verbal* e a *não-verbal* disponível num filme. A eloquência corresponde a um índice de clareza dos argumentos e à potência de um apelo emocional. E o

⁵⁴ No sentido de compostura do orador, não somente no aspecto moral, mas também na manutenção da coerência entre o tema em debate e o discurso proferido.

decoro equivaleria à eficácia de uma determinada estratégia de argumentação dirigida a uma audiência ou a um grupo.

2.4.3 Modos de representação dos documentários

Considerando que todo documentário possui sua voz e que, apesar de terem singularidades, as vozes compartilham características entre si, Nichols (2001) avança na proposição de que elas podem ajudar a traçar uma tipologia para os documentários. Essa tipologia é baseada em *modos de representação* que funcionam como uma espécie de sub-gêneros dentro de um gênero maior que seria o documentário. Os modos – seis no total – receberam a seguinte designação: **poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático**.

Essa riqueza de modos de representação dos documentários é outro grande diferencial com relação ao telejornalismo. Enquanto este, por seu rigor formal obriga as matérias jornalísticas a se aproximarem do *modo expositivo*, o documentário pode desfrutar de liberdades de ponto de vista, de conteúdo e estéticas.

Esses seis modos instituem uma moldura maleável de filiação dentro da qual os indivíduos podem operar; estabelecem convenções que um determinado filme pode adotar; e suprem certas expectativas que os espectadores crêem que serão preenchidas. Cada modo possui exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos (...). Eles não podem ser copiados, mas podem ser emulados assim como outros documentaristas, em outras vozes, propõem-se a representar aspectos do mundo histórico a partir de suas próprias perspectivas. (Nichols, 2001, p.100).

A ordem de apresentação desses modos corresponde aproximadamente a uma cronologia da história dos documentários, mas isso não deve ser tomado ao pé da letra porque os modos não são “puros”; cada categoria pode mesclar (e em geral o faz) características de outras. Filmes

atuais, por exemplo, ainda contém fortes traços de estratégias que foram predominantes nas primeiras décadas do século XX.

Em geral, cada modo corresponde a uma maneira peculiar de representar o mundo. A sucessão de modos, então, registraria o descontentamento com a visão de mundo trazida pelo modelo anterior. Nas palavras do próprio Nichols (2001):

O que muda é o modo de representação, e não a qualidade ou o *status* definitivo da representação. Um novo modo não é necessariamente melhor por ser diferente, embora a idéia de “aperfeiçoamento” é frequentemente conseguida, especialmente entre os pioneiros e praticantes do novo modo. Um novo modo carrega um conjunto diferente de ênfases e implicações. Por sua vez, poderá tornar-se eventualmente vulnerável às críticas por conter limitações as quais um outro modo de representação prometa superar. Novos modos sinalizam menos um jeito melhor de representar o mundo histórico do que uma nova dominante para organizar um filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para preocupar os espectadores. (p. 101-102)

Segue, então, uma descrição condensada dos modos de representação e de exemplos de filmes que comungam características de cada modo.

2.4.3.1 O modo poético

O modo **poético** compartilha um território comum com a vanguarda modernista do cinema (1920-1930), não se detendo nas exigências da continuidade nem na “segurança” da localização espaço-temporal. O tempo adquire um ritmo próprio, e a representação do espaço não segue lógicas formais, sendo comum a utilização de planos descontínuos. Os atores sociais (cidadãos comuns) não apresentam características marcantes dos personagens de narrativas clássicas, como complexidade psicológica ou visão de mundo delineada. De um modo geral, as pessoas são tratadas num nível equivalente ao dos objetos ou paisagens.

O modo **poético** enfatiza mais o estado de espírito de uma situação do que apresenta soluções ou discussões a respeito. Coloca-se como uma forma alternativa de conhecimento em oposição a uma transferência direta de informação ou à defesa de um ponto de vista. Apresenta uma certa sintonia com o movimento modernista na medida em que valoriza fragmentos do mundo, impressões subjetivas, atos incoerentes e livre-associações, qualidades freqüentemente atribuídas às transformações oriundas da industrialização e aos efeitos da I Guerra Mundial.

A fim de transmitir o estado de espírito desejado pode valer-se de imagens congeladas ou em câmera lenta, matizadas ou embaçadas, recitação de poemas, trechos de literatura, melodias, etc. Podem ser enquadrados como pertencentes ao modo **poético** os documentários *Rain* (Joris Ivens, 1929) e *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934).

2.4.3.2 O modo expositivo

Bastante distinto do modo **poético**, o modo **expositivo** investe mais na retórica e na argumentação do que na estética, no estado de espírito ou na subjetividade. Documentários deste tipo pleiteiam a objetividade, dirigindo-se diretamente ao espectador para narrar um fato, mostrar um acontecimento ou oferecer uma explicação acabada de como o mundo é (ou deve ser visto). Em geral, adotam como condutor de suas narrativas um locutor de voz firme, que pode permanecer oculto (ouve-se a voz mas não se vê quem fala, é a chamada “voz de Deus”) ou aparente (a exemplo dos repórteres de TV, designado como “voz da autoridade”).

Embora Nichols não faça referências diretas, o documentário **expositivo** parece ter suas raízes no documentário inglês dos anos de 1930, que surge com a atuação de John Grierson. É Grierson quem populariza o padrão autoritário de filmes com “voz de Deus”, documentários atrelados a propósitos específicos (em geral, de cunho educativo e de denúncia social) onde as

imagens deveriam estar submetidas ao texto oral – o que se vê corresponde ao que está sendo dito. Dessa forma, limita consideravelmente o universo de reflexão para o espectador.

Quanto à montagem (ou edição) os documentários **expositivos** buscam, a todo custo, manter a continuidade da argumentação, mais do que oferecer um ritmo ou privilegiar uma forma. O documentarista tem ampla liberdade para montar o filme, podendo sacrificar a continuidade espaço-temporal, desde que isso ajude a avançar na sua argumentação e preencha o texto do locutor.

É o tipo de documentário mais difundido, encontrando similares ainda hoje nas produções da BBC e do Discovery Channel. *Housing Problems* (Edgar Anstey e Arthur Elton, 1935) e *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936), ambos produzidos sob a supervisão e orientação de John Grierson, são exemplos do modo **expositivo**. Já o filme *Land Without Bread* (*Las Hurdes* ou *Tierra sin Pan*, de Luís Buñuel, 1932), embora siga uma formatação compatível, é considerado por Nichols como uma subversão ao modo **expositivo**, por ironizar e atacar a noção de objetividade.

2.4.3.3 O modo observativo

Nos modos **poético** e **expositivo** percebe-se que o documentarista sacrifica o ato de filmar pessoas ou situações em favor da construção de um modelo formal ou da defesa de argumentos. O material filmado é cuidadosamente rearranjado de acordo com os interesses do cineasta. No modo **observativo**, a tentativa é no sentido contrário: os documentaristas procuram captar a realidade e transportá-la para o filme da maneira como aconteceu. Procuram portar-se como meros observadores dos acontecimentos, limitando-se a registrar o que acontece na frente das lentes, como se fossem uma “mosca na parede”, que tudo vê sem que ninguém a perceba. As

edições ou montagens procuram manter uma linearidade cronológica, não alterando demasiadamente a ordem dos acontecimentos; há pouco uso de recursos estéticos (alteração da cor, velocidade dos movimentos, adição de música, etc.); as entrevistas são realizadas de forma indireta, muitas vezes se assemelhando a depoimentos; a narração é evitada; as cenas devem “falar” por si mesmas. Em geral, a maior parte do som do filme provém da cena gravada.

Dentro desse modo se insere a corrente do *Direct Cinema* (cinema direto) norte-americano, representada por nomes como Robert Drew, D. A. Pennebaker, Richard Leacock, os irmãos Maysles e Frederick Wiseman. A origem dessa corrente e sua nova linguagem está intimamente ligada às inovações tecnológicas do início dos anos de 1960, quando surgiram câmeras de 16 mm bem menores e práticas, assim como gravadores de som portáteis. Devido a essas inovações, os cineastas podiam se deslocar rapidamente e captar os acontecimentos ainda durante o seu desenrolar, coisa que os pesados equipamentos de 35 mm nem sempre permitiam. Assim, o *Direct Cinema* vai procurar abolir a reencenação dos acontecimentos diante das câmeras; pessoas e coisas devem ser registradas como são.

A aparente não-interferência do cineasta durante o desenvolvimento das ações – aparente porque a simples presença de qualquer aparato fílmico já é uma intervenção na realidade⁵⁵ – pode levar o espectador a crer que todo o processo relatado pelas imagens e sons do filme se desenvolveu exatamente da maneira como está sendo exibido. Além disso, as longas seqüências e a exposição duradoura de personagens induzem o espectador a realizar inferências, muitas vezes chegando a “conclusões” sobre o comportamento de tais pessoas com base no que assistiu.

Dessa maneira, o modo **observativo** (cujo expoente maior é o *Direct Cinema*) tem implicações éticas que suscitam acaloradas discussões, freqüentemente associando seus

⁵⁵ Cf. Renov 1986, Carroll 1996 a, McGettigan 1998, entre outros.

realizadores a um *voyeurismo* excessivo, que pode repercutir em erro e ou dano tanto para os observados quanto para os espectadores. Isso não quer dizer que os modos anteriormente descritos estejam isentos; ao contrário, em geral apresentam tantas possibilidades de deslizes éticos quanto o próprio *Direct Cinema*.

Representam a categoria inúmeros filmes, dentre os quais *Primary* (Drew et alli, 1960), *Titicut Follies* (Frederick Wiseman, 1967), *Gimme Shelter* (David & Albert Maysles e Charlotte Zwerin, 1970), *Don't Look Back* (D.A.Pennebaker, 1967). Nichols aloca como um dos precursors do modo **observativo** o filme *O Triunfo da Vontade*, dirigido por Leni Riefenstahl, em 1934, sobre a convenção do partido Nacional-Socialista Alemão daquele mesmo ano.

2.4.3.4 O modo participativo

O modo **participativo** é, em grande parte, o oposto do modo **observativo**. O que o documentarista pretende neste modo não é mais ser discreto como uma “mosca na parede”, mas ser efetivamente ativo, visível e por vezes perturbador como uma “mosca na sopa”, a quem ninguém pode ficar sem notar. Agora a marca do cineasta é o seu papel ativo: ele faz entrevistas, aparece em cena com os demais atores sociais e, mais importante, provoca acontecimentos e situações que não ocorreriam se não estivesse ali.

A corrente mais famosa dentro do modo **participativo** é o chamado *Cinéma Vérité*⁵⁶ surgido no final da década de 1950 com o antropólogo-cineasta Jean Rouch. Tanto quanto os realizadores do cinema direto americano, Rouch também se beneficiou da modernização e conseqüente diminuição dos equipamentos de registros audiovisuais. Mas o vetor que norteou

⁵⁶ *Cinéma Vérité* é a transposição literal para o francês da expressão russa *Kinopravda*, que significa *Cinema Verdade*, e fora cunhada por Dziga Vertov e seu grupo Kinoks para batizar uma série de cinejornais exibidos na Rússia entre 1922 e 1925.

seus filmes adveio de uma postura na pesquisa antropológica que defendia a chamada *observação participativa*. Essa postura (sugerida por Malinovski, no início do século XX) estimulava os antropólogos a participarem da vida nas comunidades estudadas de modo a poderem oferecer mais do que um relato distanciado - o que interessava era poder oferecer o próprio ponto de vista desse *outro* sujeito.

O modo **observativo** tenta fornecer ao espectador a percepção (presumidamente objetiva) de como é viver uma determinada situação, mas sem revelar como isso ocorre com o cineasta, que esteve lá naquele momento. Já o **participativo** oferece a percepção do cineasta ao viver aquele momento e como esse mesmo cineasta interfere, altera, cria, enfim, interage com a situação. Quando assistimos a um documentário **participativo** testemunhamos o mundo histórico como representado por alguém que se engajou ativamente com esse mundo ao invés de tentar remontá-lo com argumentos, reconfigurá-lo poeticamente ou observá-lo com discrição.

Esteticamente, o modo **participativo** confere grande autonomia criativa aos seus realizadores. Pode haver narração em *off*, mas certamente não será autoritária como a “voz de Deus”. Há liberdade para inserção de músicas, de alguns efeitos plásticos e até de comentários.

Todavia, um aspecto marca de fato o modo **participativo**: a “negociação” entre documentarista e sujeito observado, o que resulta na participação do documentarista na situação, não apenas como um repórter, mas como um elemento atuante nos destinos da situação filmada. Essa negociação irá incluir, em alguns casos (até onde a ética e a honestidade do cineasta prevalecerem) a atuação do sujeito observado nos processos de captura e seleção de imagem e até na montagem.

Segundo Nichols, constituem os dois maiores componentes do modo **participativo** cineastas que buscam representar seu próprio encontro com o mundo que os rodeia, e aqueles que

procuram representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas através de entrevistas e compilação de material fílmico.

O exemplo fundador do *Cinéma Vérité* (e talvez o paradigma do modo **participativo**) é o filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), de Jean Rouch e Edgar Morin, 1960. Nichols cita também, entre outros, *Not a Love Story* (Bonnie Klein, 1981), *The Life and Times of Rosie the Riveter* (Connie Field, 1980) e *In the Year of the Pig* (Emile de Antonio, 1969).

2.4.3.5 O modo reflexivo

Enquanto o modo **participativo** é marcado pelo processo de negociação entre cineasta e sujeito observado, o modo **reflexivo** instaura o processo de negociação entre cineasta e espectador. Ao invés de ocupar-se do envolvimento com outros atores sociais, o documentarista reflexivo quer dirigir-se ao espectador, mostrando uma preocupação não apenas com o mundo histórico, mas com as questões envolvidas na representação desse mundo. O documentarista passa a pleitear não que *se veja o mundo pelo documentário* mas que *se veja o documentário pelo que ele é*. Deseja que o seu público, quando diante da tela ou do vídeo, não fique preso apenas na interpretação dos eventos que estão sendo exibidos, mas também na interpretação do processo fílmico.

Documentários do modo **reflexivo** trazem à tona preocupações com a representação de pessoas e com as questões do realismo. De um modo geral, os filmes reflexivos criticam os métodos e técnicas tradicionais do cinema, como a continuidade, a construção de personagens e as estruturas narrativas. Um expoente desse modo é a cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha. Em seu filme *Surname Viet Given Name Nam* (1989), Trinh induz o espectador a se confundir sobre a

fidelidade de alguns depoimentos gravados (uma mulher finge ser a depoente original) para, a partir do meio do filme, começar a ser apresentada a verdadeira depoente.

Outros documentaristas do modo vão se valer do mesmo expediente de empregar atores treinados para simular situações que, no decorrer do filme são desvendadas. A intenção é despertar o espectador para a questão de autenticidade dos documentários em geral: que verdade os documentários tentam revelar? Em que ponto se diferenciam as performances escritas das reais? Que convenções nos levam a crer na autenticidade das performances contidas nos documentários? Como essa crença pode ser subvertida?

Para Nichols, o modo **reflexivo** questiona tanto aspectos formais quanto políticos que envolvem os documentários. Formais, porque nos leva a refletir sobre o formato “documentário” em si. Políticos, porque nos obriga a refletir sobre nossas hipóteses e expectativas sobre o mundo que nos rodeia.

Para desenvolver ambas perspectivas, os documentaristas reflexivos se valem de técnicas por vezes chocantes. Nesse processo, transformam o familiar em estranho, lembrando que os documentários funcionam como um gênero de filme cujas asserções sobre o mundo costumamos aceitar sem pensar. O modo **reflexivo** funciona também como estratégia política, pois faz-nos refletir que a sociedade trabalha em concordância com códigos e convenções que rapidamente tomamos como definitivos.

Ainda sobre o aspecto político, Nichols (2001) defende que os documentários reflexivos

(...) reconhecem o jeito que as coisas são, mas também invocam um jeito que elas poderiam ser. Nossa consciência elevada abre uma brecha entre conhecimento e desejo, entre o que é e o que poderia ser. Politicamente, documentários reflexivos apontam que somos nós, espectadores e atores sociais, e não os filmes, os agentes que podem superar essa brecha entre o que existe e as novas formas que podemos gerar a partir daí. (p.130)

O modo **reflexivo** passa a ser empregado com mais frequência por volta dos anos de 1980, mas Nichols vê como seu ancestral o filme *O Homem da Câmera*, de 1929, do russo Dziga Vertov. Outro documentarista com produções do tipo **reflexivo** – além de ser antropólogo de renome – é David MacDougall, cujos filmes sobre povos da África e da Austrália são referências tanto para antropologia quanto para o cinema documentário. Duas de suas produções que exemplificam o modo são *To Live With Herds* (1972) e *Wedding Camels* (1980), co-produzidas por sua mulher, Judith MacDougall. Em ambos filmes fica clara a opção dos MacDougalls em deixar transparecer ao espectador procedimentos da filmagem, preservando seqüências em que os povos filmados reconhecem a presença da câmera e dos próprios documentaristas. A estratégia desses realizadores é deixar patente que o processo de representação de outras culturas é bastante complexo e tentar interpretá-las leva, muito comumente, ao erro e a violações éticas. Nessas situações, a escolha do modo **reflexivo** contempla uma solução de voz para o documentário que os modos anteriores não prevêem (ou o fazem em escala mais tímida).

2.4.3.6 O modo performático⁵⁷

O modo **performático** lança indagações sobre o que é *conhecimento*, e defende que o conhecimento não é algo abstrato, mas sim concreto e corporificado pelas experiências pessoais, como propugnado pela tradição da poesia, da literatura e da retórica. O documentário **performático** se dirige primeiramente a nós, emocional e expressivamente, ao invés de apontar o mundo factual que compartilhamos. Não por acaso, é o tipo de documentário escolhido pelas chamadas minorias, que não encontram nos modos de representação vigentes possibilidades de expressar-se completamente.

⁵⁷ No original, em inglês, *performative*.

Ao comentar sobre o filme *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), Nichols (2001) estabelece as principais estratégias do modo:

O curso do filme, numa série de declarações, reencenações, recitações poéticas e performances ensaiadas, atesta a complexidade das relações raciais e sexuais dentro da subcultura gay e se esforça para que adotemos a posição de “irmão” de nós mesmos, pelo menos durante a exibição do filme. Somos convidados a experienciar o que é ocupar a posição social subjetiva de um negro homossexual como o próprio Marlon Riggs. (p. 132)

A subjetividade oferecida pelos documentários do modo **performático** é sempre a dos que se sentem sub-representados ou mal-representados, como mulheres, minorias étnicas, gays e lésbicas. O modo combate os que propalam “*Nós falamos sobre eles pra nós*” e se oferecem, em seu turno, para dizer “*Nós falamos sobre nós para vocês*”, ou ainda “*Nós falamos sobre nós para nós mesmos*”. Esteticamente, adotam o uso livre de técnicas cinematográficas, como câmera subjetiva, *flash-backs*, números musicais, congelamento de cenas e tradução de estados de mentais.

As abordagens do modo **performático** penetram no domínio do cinema experimental e de vanguarda, mas colocam menos ênfase na qualidade do filme (ou vídeo) do que na expressividade das representações que nos remetem ao mundo histórico. Todavia, o mundo histórico torna-se excessivamente iluminado por tons evocativos e colorações expressivas que nos lembram constantemente de que o mundo é mais do que a soma das evidências que temos dele.

Ilustram o modo **performático** os seguintes filmes e vídeos, entre muitos outros: *Frantz Fanon Black Skin / White Mask* (Isaac Julien, 1996), *Black and Silver Horses* (Larry Andrew, 1992). Fora dos temas racismo - minorias - sexualidade, Nichols inclui *Forest of Bliss* (Robert Gardner, 1985), que se estrutura como um percurso pela cidade indiana de Benares, captando

falas (não-traduzidas), rituais e detalhes do dia-a-dia dos moradores. O filme suscitou polêmicas, sendo adorado e detestado com a mesma intensidade.

2.4.4 A metáfora nos documentários

Se a metáfora é quase proibitiva no telejornalismo, que faz uma opção preferencial por procedimentos que resultam em metonímias, no documentário ela será valorizada. A explicação para isso, segundo Nichols (2001), é que os documentários dependem das metáforas para descrever os conceitos e questões com que lidam:

Isto é, alguns tópicos podem ser descritos de maneira direta; poucas questões estão envolvidas e um relato linear, prosaico é tudo de que se precisa. A manufatura de um chip de silício ou as manobras num jogo de tênis são exemplos disso. Por outro lado, amor, guerra e família são tópicos que uma definição direta como a dos dicionários não exaure. Podemos compreender o que esses assuntos significam (...) mas continuaremos debatendo se são uma bênção ou uma maldição, o paraíso ou o inferno. (...) Essas metáforas enriquecem e avivam nossa compreensão das definições dos dicionários e lhes fornecem uma coloração moral, social e política.(p. 73).

Assim, as metáforas ajudam a ampliar o efeito de sentido nos documentários, fornecem explicação ou incitam a busca de explicações para questões complexas das práticas sociais, dos relacionamentos humanos. Num exemplo para ilustrar o poder das metáforas, Nichols retoma o filme *Night and Fog* (Alain Resnais, 1955). Segundo ele, podemos achar terrível a definição escrita para “genocídio”, mas nada se compara com a força das seqüências do referido filme que mostram “um trator empurrando uma grande massa de corpos nus para dentro de uma trincheira aberta” (2001, p. 75).

Mas em que consiste exatamente uma metáfora? Recorrendo novamente aos dicionários, encontramos:

[Do gr. metaphorá, pelo lat. metaphora.]

S. f.

1. Tropo que consiste na transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o do objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado; translação.

[Por metáfora, chama-se raposa a uma pessoa astuta, ou se designa a juventude primavera da vida.] 58

Segundo Tolentino (1990), que cita a Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, a metáfora

é uma relação condensada em que uma idéia, imagem ou símbolo pode, através da presença de uma ou mais idéias, imagens ou símbolos, ser enriquecida em viveza, complexidade ou quantidade de implicações. (p. 77).

Essa relação, contudo, não deve ser encarada como uma exclusividade da poesia. A metáfora encontra guarida em nossa vida diária, não apenas na linguagem oral, mas também no pensamento e na ação. “O nosso sistema conceitual comum, que orienta nosso pensamento e nossas ações, é fundamentalmente metafórico por natureza”, explica a autora, reproduzindo idéias de Lakoff e Johnson⁵⁹.

Apreciação semelhante fornece Edward Lopes (1987), para quem não é apenas a linguagem poética que se vale de metáforas. Toda vez que nos utilizamos de “alguma coisa (B) para dizer outra (A)” estamos incorrendo em metáforas. O autor esclarece:

⁵⁸ NOVO DICIONÁRIO ELETRÔNICO AURÉLIO SÉCULO XXI versão 3.0 – novembro de 1999 / Lexicon Informática Ltda, corresponde ao Novo Dicionário Aurélio Século XXI, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, publicado pela Editora Nova Fronteira.

⁵⁹ LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live By**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

Assim, sempre que traduzirmos um dado segmento discursivo por meio de um paradigma inesperado, pouco familiar, utilizando-o no lugar do paradigma esperado, programado em nossa memória, estaremos produzindo uma metáfora (que poderá ser interpretada, subseqüentemente, pelo destinatário, como um erro ou uma licença; mas isso não destrói o mecanismo metafórico em si.). (p.25).

Continuando, Lopes destaca que a essência da metáfora reside em estabelecer analogias nunca antes observadas, em fundamentar correspondências entre dois objetos nunca antes relacionados. Por isso mesmo pode levar à estranheza os que “confiam unicamente nos conhecimentos hauridos pela estrita obediência aos princípios lógicos da razão” (p. 100). Essa estranheza advém da ruptura que a metáfora provoca, no rearranjo que ela causa nas funções semânticas ou pragmáticas de um texto⁶⁰. E é justamente pela percepção dessas rupturas que o leitor, ouvinte ou espectador, de acordo com seu repertório intelectual e emocional, vai se dar conta da necessidade de uma interpretação mais elaborada da construção que lhe é apresentada.

No documentário, a metáfora ou o efeito metafórico proporcionado por alguns planos, seqüências, sons ou efeitos diversos (transições, cortes abruptos, clareamentos, escurecimentos, silêncios, etc.) vai produzir também rupturas na linguagem, as quais são consideradas essenciais por Bernardet (1985) para que a voz do *outro* tenha ao menos a possibilidade de emergir no discurso fílmico.

De acordo com as reflexões de Bernardet (2003 b, p. 10), a dissolução da linguagem impede que esta seja instrumentalizada e “colocada a serviço de outra coisa, tal como um enredo ou uma exposição sobre este ou aquele assunto”. Ao deparar-se com a falha ou a ausência numa

⁶⁰ Quando a ruptura é semântica, aquilo que está sendo expresso soa como um absurdo lógico. Por exemplo: *Fulano é um cesto de lixo*. Obviamente, a relação ser humano-cesto de lixo não pode ser tomada ao pé da letra, donde passamos a inferir que as qualidades de fulano (morais, éticas, etc) são de baixíssimo nível. A ruptura pragmática não cria um absurdo literal, mas provoca a percepção de que o enunciado é falso, levando o receptor da mensagem a procurar novas interpretações. Exemplo: *Sicrano é nosso padre*, o que leva a pensar que o sujeito em questão, embora tenha outra ocupação, seja bom conselheiro ou confidente. (Cf. PASCHOAL, 1990).

narrativa não-convencional, o espectador começa a construir conexões, situação em que tornam-se produtivos para ele (espectador) não os elementos em si, mas a potencialidade entre eles:

A questão (...) é que o não-ver, o evocar, o sugerir, o aludir podem ser mais expressivos que o visto, o representado. A evocação fornece elementos ao espectador e, por não concluir a representação, o deixa trabalhar e estimular a sua imaginação. A evocação abre um além do mostrado que, justamente por estar indefinido, pode proporcionar indagações e emoções mais intensas que a representação completa. (Bernardet, 2003 b, p.10).

Retomando o raciocínio desenvolvido no primeiro capítulo e respaldado por Jakobson (1969) e Orlandi (2002), podemos deduzir que a metáfora conduz à polissemia, ou seja, à ruptura com os dizeres estabelecidos (na maior parte das vezes pela ideologia). Se por um lado o telejornalismo através da metonímia apenas faz paráfrases – diz as mesmas coisas com palavras diferentes – por outro, o documentário, através da liberdade criativa que lhe é concedida, pode gerar metáforas e possibilitar novas e melhores compreensões dos fenômenos sociais. Quando o documentário se vale de uma metáfora, aquilo que está sendo dito por meio de imagens, sons e efeitos encadeados, extrapola as significações reducionistas e permite que novos significados (ou versões, ou interpretações de um evento) assomem à mente do espectador. Daí a relevância para este trabalho de verificar a presença ou ausência de metáforas (e da polissemia) nos documentários. Junto com as concepções de “voz do documentário” estabelecidas por Bill Nichols (1988), e de “voz do povo” nos filmes, com Bernardet (1985), a metáfora será um forte indicador de como estão sendo processadas as representações dos infratores pelos documentaristas brasileiros.

CAPÍTULO III

EM BUSCA DA VOZ DO INFRATOR NOS DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS

3.1 Bernardet e a Voz do Povo nos Filmes

Neste capítulo darei início à análise dos documentários selecionados, procurando identificar como ocorrem as representações do infrator em cada um deles. O principal estímulo para esse empreendimento, como já explicado anteriormente, foram as experiências de Jean-Claude Bernardet desenvolvidas em *Cineastas e imagens do povo* (1985). Nessa obra Bernardet analisa 25 documentários realizados por cineastas brasileiros entre 1960 e 1980, procurando identificar em cada um “quem era o dono do discurso”:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas como sua expressão, e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Esta relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem. (p. 6)

O final dos anos 50 e início dos 60, como ele explica, marcam uma passagem no cinema documentário brasileiro, que se torna mais crítico e traz para as telas contradições e conflitos ideológicos e sociais como nunca se vira antes. Naquele momento surge um modo de

documentário que Bernardet denomina “modelo sociológico”. Em geral produzidos por cineastas fortemente identificados com a ideologia de esquerda, os filmes de modelo sociológico estruturavam-se como uma obra nitidamente intelectualizada. Por mais que se esforçassem em apresentar uma “polifonia de vozes”, essas vozes não eram autônomas, sendo deliberadamente conduzidas pelo cineasta para a produção do efeito desejado.

Em muitos desses momentos é possível perceber que o encaminhamento escolhido pelo “modelo sociológico” é bastante próximo ao que Bill Nichols qualificou como “modo expositivo”: ambos tem como prática freqüente explorar a narração com voz *over* (a “voz de Deus”), naturalmente identificada como uma voz de saber onisciente, e mantêm sob pulso firme a argumentação ou ponto de vista do realizador.

Por trás dessas estratégias estaria a crença de que o “real” seja algo indiscutível e de que o aparato fílmico e a linguagem cinematográfica seriam capazes de dar conta de sua correta transposição ao cinema. Em outras palavras, tentam convencer o espectador de que a “realidade” vista na tela é a “realidade” vivida no momento das gravações. Tanto quanto Nichols, Bernardet (1985) se posiciona criticamente a essa crença:

O real, enquanto considerado como intocável é um fetiche. A filmagem provoca uma alteração, pois, que essa alteração seja plenamente assumida. O real não deve ser respeitado na sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como um agente de transformação. O que ele filma é essa transformação: o momento ideal a ser filmado é exatamente o momento dessa transformação, exatamente o momento em que o próprio filme transforma o real. (p.64)

Em outros casos analisados por Bernardet, o “modelo sociológico” desaparece e o cineasta deixa-se reconhecer na sua interação com os observados, bem como os observados participam da elaboração do filme. É uma mudança significativa, que encontra também

correspondência em alguns modos estabelecidos por Nichols. Contudo, tanto no modelo sociológico quanto nos demais, o que Bernardet constatou nos documentários por ele analisados é que o *outro* – no caso, pessoas das classes populares – nunca fala por si próprio: “A rigor, o outro nunca toma a palavra, (esta) só lhe pode ser emprestada” (p. 189).

3.1.1 A restrição imposta pela linguagem

Essa restrição ou pouca permeabilidade à voz do *outro* estaria associada a dois motivos principais. O primeiro seria as imposições da linguagem, que afetariam em especial os cineastas ligados ao modelo sociológico:

Se os cineastas ligados a este modelo não podiam fazer emergir o outro, não é que não quisessem, nem por falta de interesse pelo outro. É que não podiam: a linguagem impedia. Esta linguagem que pressupõe uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa, uma organização da montagem, das idéias, dos fatos que tende a excluir a ambigüidade, esta linguagem impede a emergência do outro. É preciso que esta linguagem se quebre, se dissolva, estoure, não para que o outro venha a emergir, mas para que pelo menos tenha essa possibilidade. (1985, p. 186).

Ao comentar sobre *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), filme que encarna o modelo sociológico, Bernardet avança que, a despeito das intenções do cineasta, de sua humildade perante os operários retratados, Sarno acabou sendo utilizado pela linguagem.

Esta linguagem que, no quadro do documentário brasileiro da época, Sarno levou à perfeição, esta linguagem ele a usou tanto quanto ela o usou. Usamos uma linguagem ao mesmo tempo que somos usados por ela. Não é possível fazer dela um instrumento neutro, vazio de significação, adquirindo apenas as significações que queremos lhe atribuir. E a linguagem de *Viramundo* é dominadora, unicêntrica, unívoca, quer queira quer não o realizador. (Idem, p. 186).

Bernardet se refere ao conjunto de artifícios empregados em *Viramundo*, que traria como um de seus resultados o apagamento da voz do *outro*. Tais artifícios, afinados com a linguagem do documentário cinematográfico clássico, incluem, mas não se restringem a, a narração com voz *over* (ou em *off*), o uso de cartelas informativas (letreiros) e a “limpeza” das falas – condicionada pelo direcionamento das perguntas na entrevista e pelo corte de tudo que for considerado excessivo pelo realizador.

Além disso, o modelo sociológico preza ainda pelos exemplos do “particular” que explicam o “geral”⁶¹. Como resultado, os sujeitos representados não gozariam, no entender do espectador, de outras motivações para seus gestos ou ações que não fossem aquelas impostas pela perspectiva do filme. Em *Viramundo*, esclarece Bernardet, o migrante que deixou o nordeste para vir morar em São Paulo, de acordo com a ótica do filme, o fez premido pelas condições socioeconômicas. Ficariam descartadas, assim, outras motivações plausíveis para a sua migração, como um desentendimento familiar, por exemplo. A fundamentação, em geral sociológica, que constitui o arcabouço de filmes desse tipo é seguida à risca e impede o afloramento de outras facetas do ser humano.

Somado à linguagem do documentário clássico, o modelo sociológico diminuiria a espessura dos sujeitos, tornando sua representação compatível com a “limpeza do real” (p. 15) pretendida. Essa “limpeza” é a realidade moldada ao método: os sujeitos são reduzidos a objetos para expressar, ainda que a fórceps, uma informação que diz menos respeito a eles próprios do que a toda uma classe de indivíduos ou a um fenômeno. No caso de *Viramundo*, os operários retratados serviriam para indicar a existência de um proletariado alienado e explorado, em concordância com os dogmas marxistas. Temos assim que, aquilo que o *outro* fala (ou expressa,

⁶¹ Temos, novamente aqui, a questão da metonímia – o “particular” que expressa o “geral” - situação que tende a restringir a geração de significados.

ou revela pela sua imagem) não concerne tanto à sua autonomia ou à sua real condição, mas é apenas um táxon dentro do elaborado discurso do documentário. E como o espectador não é informado sobre essa operação de limpeza do real, continua Bernardet, “temos diante de nós um sistema que funciona perfeitamente, em que geral e particular se complementam, se apóiam, se expressam reciprocamente” (p. 15). A lógica discursiva fica completa, mas o *outro* não se diz, é dito.

Se o modelo sociológico resultava, em grande medida, numa transparência do *outro*, num apagamento da sua voz, os modelos subseqüentes (que não receberam uma denominação estrita de Bernardet) produziram melhores resultados, que podem ser atribuídos a mudanças na linguagem. Filmes como *Tarumã* (Aloysio Raulino et alli, 1975) e *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1972), rompem com os rigores da linguagem e, nessa ruptura a voz do documentarista deixa de ser hegemônica.

Em *Migrantes*, obra com temática tangente à de *Viramundo*, o personagem abordado, Sebastião, não é somente dito pelo filme, mas revelado por si próprio. O filme não tenta explicá-lo ou incluí-lo numa categoria científica que reage padronizadamente ao ambiente ou à sociedade. Ao abordar Sebastião numa região central da capital paulista, o cineasta acaba cedendo o controle da representação ao próprio entrevistado. No plano mais importante do filme, que coloca em quadro o migrante, um cidadão de paletó e gravata e o próprio cineasta, Sebastião expõe as razões que o levaram à metrópole e os motivos que o fazem ficar. A resposta de Sebastião é sua reação à opinião do transeunte de gravata, que se expressara contrariamente à permanência do nordestino em São Paulo. Passivo, o cineasta deixa a cena se desenrolar e, na sua defesa e à sua maneira, o migrante se constrói dentro do filme. Para Bernardet, “a voz de Sebastião faz aparecer o indivíduo que estava soterrado debaixo dos tipos, das amostras, das exemplificações” (1985, p.72).

Em *Tarumã* verifica-se também o distanciamento do realizador para que o *outro* assumia, mesmo que por alguns instantes, o controle do discurso. O filme, rodado na cidade paulista de Tarumã, tinha como proposta inicial tratar dos acidentes de trabalho na agricultura. No entanto, os realizadores optaram por valorizar a fala de uma mulher bóia-fria que, com espontaneidade, opina sobre fatos de sua vida e acaba revelando também a opressão sofrida pelos trabalhadores rurais. A força desses depoimentos seduziu de tal forma os documentaristas que o filme, de treze minutos e meio de duração, foi montado com apenas seis planos.

Verifica-se em *Tarumã* uma subversão da linguagem, do discurso tradicional do cinema. Num dos planos ouve-se uma voz em *off*, dizendo que o rolo de filme virgem acabou. Em outros, ouve-se o entrevistador dando margem para que a entrevistada fale à vontade, ao invés de dirigir a pergunta para obter respostas certas. Essas informações, que usualmente seriam suprimidas, são conservadas na montagem e servem para fornecer ao espectador um panorama das condições de filmagem: trata-se de um filme quase em estado bruto, o que tem valor nele é a fala da mulher.

Ela quer falar, entrega-se o filme a ela, o cineasta se curva diante do discurso do outro, diante do discurso de alguém das classes subalternas. Não é um discurso que ele provoque. É um discurso que se apresenta e que ele apresenta como autônomo. O desejo realiza-se: o outro de classe fala. Por isso, o aproveitamento dos recursos da linguagem cinematográfica é reduzido ao mínimo. (Bernardet, 1985, p. 106).

3.1.2 Meios de produção: sempre nas mãos do cineasta

Apesar dos afloramentos da fala do povo nos documentários citados acima, Jean-Claude Bernardet não se dá por satisfeito. Para ele, o *outro* ainda não se torna senhor de sua voz por um segundo motivo: não dispõe dos meios de produção fílmica.

O exemplo que mais se aproxima dessa possibilidade dentre os analisados em *Cineastas e Imagens do Povo* é o documentário *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino e Deutrudes Carlos da Rocha, 1971). Nesse filme, Raulino compartilha a câmera com Deutrudes, um lavador de carros, morador da periferia de São Paulo. Há, portanto, imagens feitas por Raulino e outras da lavra de Deutrudes, o que segundo Bernardet não garantiu a construção de sua voz. A seleção e ordenamento dos planos bem como sua duração foram determinados por Raulino. O mesmo acontecendo com a trilha sonora e a permanência (ou não) do ruído da câmera. De fato, Raulino cedeu a câmera a Deutrudes, mas o que acabou ocorrendo, segundo Bernardet, foi uma apropriação do trabalho alheio pelo cineasta, embora reconheça que tal não tenha sido a intenção original. A clareza do trecho abaixo complementa a posição do teórico sobre a questão:

Outro obstáculo que bloqueia o projeto de *Jardim Nova Bahia* no sentido de buscar a voz do outro dando-lhe a câmera é a própria estrutura social: Raulino não pode dar a câmera a Deutrudes, só pode emprestá-la. Embora segurando a máquina, Deutrudes não filma com sua câmera, mas com uma câmera que lhe foi outorgada. Mesmo quando ele filma, o poder de decisão bem como a posse da máquina permanecem nas mãos do cineasta. E contra isto, o cineasta nada pode fazer, pelo menos ao nível de seu filme. *Jardim Nova Bahia* coloca, em última instância, a questão dos meios de produção e Deutrudes só se afirmaria como sujeito do filme se se tornasse dono dos meios de produção e assumisse o filme como produtor e autor. (1985, p. 118.).

Considero os motivos elencados por Bernardet como bons pontos de partida para proceder às análises do infrator nos documentários. O infrator, quase que obrigatoriamente, vai ter que “ser dito” por alguém, pois em geral não dispõe de meios para produzir um filme nem controla a linguagem cinematográfica (ou videográfica). Logo, estar atento às rupturas na linguagem e às relações de produção será um exercício útil durante as análises que se seguirão.

3.2 Do Dispositivo de Análise

A fim de poder proceder à análise dos documentários selecionados constituí, conforme recomendam Vanoye e Goliot-Lété (2002)⁶², um dispositivo de análise. Esse dispositivo, embora bastante simples, permitiu uma certa padronização para a interpretação dos filmes e vídeos. Não tinha por objetivo esmiuçar tecnicamente a produção, mas sim poder interpelar sobre a voz do infrator nela contida e por ela transportada.

Considero importante salientar que nem todos os documentários puderam ser rigorosamente avaliados dentro do referido dispositivo. Ocorre que, em determinados momentos, alguns filmes oferecem oportunidades de investigação que são mais profícuas se desenvolvidas em separado do que se agrilhoadas a um modelo de análise. Em outros momentos é o analista que “falha”, não percebendo o sentido contido em planos, seqüências, sons, etc. Mas, entre a impossibilidade de interpretação (a “falha”) e a interpretação interminável (quando os sentidos parecem não se esgotar), o dispositivo mostrou-se útil e, mais do que isso, indispensável.

Resumidamente, o dispositivo estabelecido almejou produzir análises que abarcassem os seguintes itens:

- 1) Resumo do documentário
 - a) Resenha ou sinopse
 - b) Quanto tempo dura?
 - c) Há partes e sub-partes? Como se dividem? Como distingui-las? Quanto tempo duram?
 - d) Quais os recursos sonoros, visuais e narrativos que mais se evidenciam?
 - e) Enquadramentos, posicionamento e movimento de câmeras, iluminação
- 2) Como se configura a voz do documentário?

⁶² VANOYE, Francis; GOLIOT-Lété. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus Editora, 2ª edição, 2002.

- a) Qual é o modo de representação predominante?
 - b) Possui voz de comentário ou de perspectiva?
 - c) A voz do documentarista se insinua ou se oculta?
 - d) Quais as características da retórica do documentário?
 - e) Como se dá a construção imagética?
 - f) Idem para o som
 - g) Há uma ordem cronológica ou não?
- 3) Há ocorrência de metáforas ou recursos que levem à polissemia?
- 4) Como se configura a voz do infrator?
- a) O infrator se expressa espontaneamente? Alguém fala por ele (familiares, amigos, autoridades, etc.)? Suas falas são condicionadas pelas perguntas ou sugestões documentarista? Suas falas expressam sua condição, sua percepção da realidade e/ou seus desejos ou são apenas respostas a questionamentos de outrem?
 - b) Sua fala é registrada integralmente? Como se dá a edição das falas?
 - c) Faz uso dos equipamentos de produção?
 - d) Há superenquadramento da imagem do infrator?
 - e) Como se dá sua representação imagética?
 - i. O rosto aparece descoberto, semi-encoberto ou com capuzes? A iluminação do rosto é total, parcial ou deficiente?
 - ii. No caso de menores: o rosto é exibido ou protegido por distorções (esfumaçamento, tarjas negras, etc)?
 - iii. O corpo é mostrado integralmente ou apenas partes?
 - iv. O corpo é mostrado vestido, nu ou seminu?
 - v. Há registro de marcas estigmatizantes (cicatrizes, tatuagens, deficiências)?
 - vi. O infrator é representado atrás das grades? Fora das grades? Claramente no ambiente prisional? Claramente fora do presídio? Em espaço não identificável ou não-associável à prisão?

Recorro, mais uma vez, a Jean-Claude Bernardet para tentar explicitar o sentido que tentei extrair das análises desenvolvidas. Em *Cineastas e Imagens do Povo* (1985, 2003 a), ele se indaga:

O que é analisar um filme, tal como fiz neste livro? É descobrir *mecanismos* de composição, de organização, de significação, de ambigüidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre estes mecanismos. Não há dúvida de que isto faz evoluir a compreensão do filme e pode inclusive enriquecer a emoção que temos ao vê-lo, pois a análise aumenta os circuitos pelos quais podemos percorrê-lo. (p. 183).

Mas “não são esses mecanismos que fazem a qualidade de uma obra nem a sua força”, reconhece Bernardet, apenas algumas linhas depois. Da mesma forma, as análises a que submeti os documentários escolhidos para este trabalho não devem ser tomadas como indicativos da “qualidade” do filme ou vídeo. O teor de subjetividade inerente ao processo analítico quase sempre deixa transparecer a simpatia ou o desagrado do analista para com a obra, mas não são esses aspectos que devem ser levados em conta nesta dissertação. O esforço aqui empreendido foi no sentido de questionar esses dez documentários no tocante à representação dos infratores neles contidas. O sentido de “juízo de valor” sobre essas obras, caso torne-se evidente ao leitor, deve ser relevado.

3.3 Análises dos Documentários

3.3.1 *FEBEM: O COMEÇO DO FIM* (Rita Moreira, 1990, vídeo, 9')

O título é uma referência explícita à perspectiva maior do vídeo: a de que a Febem entraria numa fase de extinção, em virtude da aprovação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA)⁶³. O documentário traz uma série de entrevistas com crianças, pré-adolescentes e adolescentes de uma unidade da Febem⁶⁴. O contexto da gravação das imagens, conforme informado pelos créditos iniciais, aponta para outubro de 1990, momentos antes de o estatuto entrar em vigor⁶⁵.

O vídeo está fortemente estruturado nos depoimentos das crianças - são cerca de 30 - que podem ser reunidos nos seguintes grupos temáticos:

- a) motivos que os levaram a estar na Febem (8)
- b) os castigos aplicados na Febem (4)
- c) o desejo maior de liberdade (7)
- d) os desejos de criança (8)
- e) os destinos que as crianças prevêem para si (3)

⁶³ O Estatuto da Criança e do Adolescente – Lei nº 8069, de 13 de julho de 1990 - prevê tratamento diferenciado para crianças (indivíduos até 12 anos) e adolescentes (dos 12 aos 18 anos). De acordo com a lei, crianças que cometeram atos infracionais ficam sujeitas, nos casos mais graves, ao “abrigo em entidade”. Conforme explica o parágrafo único do artigo 101, “o abrigo é medida provisória e excepcional, utilizável como forma de transição para a colocação em família substituta, não implicando em privação de liberdade.” Já os adolescentes são passíveis de cumprir penas de internação, mas em prazo máximo de 3 anos.

⁶⁴ Nenhuma informação identifica qual unidade da Febem está sendo vista, nem se o vídeo se desenvolve em mais de uma unidade.

⁶⁵ O ECA foi publicado no Diário Oficial da União em 16 de julho de 1990 e, segundo seu artigo 266, deveria entrar em vigor 90 dias após a sua publicação. (Negrão, 1996, p. 527).

Assim, com o decorrer das breves entrevistas (a mais longa tem cerca de 20 segundos), ficamos sabendo que muitas daquelas crianças estão detidas apesar de não terem cometido infrações (algumas se perderam dos pais, outras foram abandonadas, outras estão lá por terem os pais na prisão). Ficamos sabendo também que na Febem elas apanham (até com taco de beisebol...), que seu desejo maior é sair dali e retornar para os pais ou familiares e que têm esperanças de uma vida melhor, longe da instituição.

O documentário busca a todo custo nos mostrar que a Febem é sinônimo de infelicidade para aqueles jovens, em especial as crianças: afasta-os ainda mais das famílias, castiga, não provê educação nem condições sanitárias adequadas e mistura delinquentes com uma maioria de inocentes. Apenas em um depoimento verificamos um menino dizer que a Febem é melhor do que “lá fora”. Ao ser indagado pela documentarista por quê, a resposta vem lacônica: “Comida”.

Valendo-se desse e de outros apelos emocionais e respaldado pelo Estatuto da Criança e do Adolescente, a posição do documentário é clara: a entidade deve ser de fato fechada. A cópia analisada preservou o som original, mas continha legendas em inglês. E embora o próprio ECA recomende⁶⁶, nenhum dos menores entrevistado teve, no vídeo, a sua imagem preservada: não houve utilização de tarjas pretas sobre os olhos ou distorção da imagem no rosto.

3.3.1.1 A estrutura: entrevistas, recortes de jornais e um clip musical

O documentário abre com um pré-créditos de 30 segundos, dividido em 4 planos. Os dois primeiros planos mostram um coro de meninos atrás de um alambrado gritando “*Um, dois, três, quatro, cinco, mil... queremos que a Febem vá pra puta que pariu*”. Há um corte e a câmera

⁶⁶ Reza o Art. 17 do ECA: O direito ao respeito consiste na inviolabilidade da integridade física, psíquica e moral da criança e do adolescente, abrangendo a preservação da imagem, da identidade, da autonomia, dos valores, idéias e crenças, dos espaços e objetos pessoais.

se desloca num travelling sobre os rostos das crianças que dizem “*Eu quero ir embora*”. Os olhares e as falas dessas crianças se dirigem à câmera e evidenciam um comportamento profílmico. Há uma fusão e os rostos das crianças dão lugar a um plano de detalhe de um menino chupando o dedo, que é congelado e sobre o qual aparece o título do vídeo: *FEBEM: o começo do fim. Um vídeo de Rita Moreira. Outubro de 1990*. Em *off* continuamos ouvindo o grupo de crianças gritando “*Queremos liberdade, queremos liberdade...*” Há um corte e o *off* volta a ser som direto, com o que podemos ver novamente crianças gritando atrás do alambrado. Um novo plano mostra o rosto de um garoto de cerca de 10 anos em lágrimas pedindo para ir pra casa. Essa imagem é congelada, passa por uma transição e a partir desse ponto começam os depoimentos.

No primeiro bloco de depoimentos ficamos sabendo dos motivos que levaram aqueles jovens a serem internados na Febem, assim como dos castigos que ali são aplicados. As entrevistas foram montadas em seqüência e proporcionam um efeito cumulativo, já que a maioria daquelas crianças tem história semelhante, de desagregação familiar, e não de crimes. Nem sempre ouvimos as perguntas da entrevistadora, que é a própria documentarista. As respostas são muito breves, e rapidamente se sucedem. O enquadramento dos jovens é sempre em primeiro plano, no rosto. O último entrevistado do bloco é um adolescente de semblante tranqüilo, tipo “rapaz bem comportado”, que declara : “*Aqui não é vida pra ninguém. Eles maltratam muito*”. Após a fala, sua imagem é congelada e sobre ela surgem os seguintes recortes de jornais, não-identificados:

Criança ganha lei de fazer inveja a adulto
Começa vigorar amanhã o Estatuto da Criança
Menor deve ser livre. Assim diz o Estatuto
Criança ganha estatuto. É o fim da Febem

Na seqüência entra um recorte apenas com a foto da Secretária do Menor do governo paulista⁶⁷, Alda Marcoantonio, com o seguinte texto em inglês:

According to the children and adolescent statute approved by the National Congress, in force from Oct 14th, 1990, children under 12 cannot be jailed or confined.⁶⁸

Logo depois, um novo plano mostra a parte de baixo da foto e lemos o título de uma matéria:

Fundação é pior que prisão, diz secretária

Um novo depoimento interrompe rapidamente a apresentação dos recortes de jornais. Trata-se de um rapazote que clama por liberdade e é acompanhado em coro pelos colegas. A imagem do grupo é sucedida por novos recortes:

Menores da Febem exigem liberação já
Estatuto vai tirar 2047 da Febem
Febem paulista libertará mais de 2 mil internos

Depois dos recortes, novas entrevistas expõem o desejo dos jovens de saírem logo da Febem. Até então, a maioria dos depoentes havia sido de meninos. A partir desse ponto começa uma espécie de *clip* musical, onde vemos meninas adolescentes cantando *Me dê Motivo*⁶⁹, enquanto vemos cenas da ala feminina da Febem: moças atrás de grades, a má conservação do

⁶⁷ O governador de São Paulo de então era Orestes Quércia (1987-1990).

⁶⁸ De acordo com o estatuto da criança e do adolescente aprovado pelo Congresso Nacional e em vigor desde 14 de outubro de 1990, crianças abaixo de 12 anos não podem ser presas ou confinadas.

⁶⁹ Música de Michael Sullivan e Paulo Massadas, de 1983, popularizada na voz de Tim Maia.

prédio, a falta de higiene. A voz das moças cantando é intercalada por trechos da gravação de Tim Maia.

Os momentos de maior força do *clip* são dois. Primeiro, quando a letra diz :

Me dê motivo, foi jogo sujo

e vemos dois planos com imagens devidamente legendadas em português (e também em inglês) com o texto *Monitor de meninas (Girl's monitor)*. São homens de rosto rude, que fumam e tem aspecto pouco amistoso.

O segundo momento, que claramente expressa o desabafo das adolescentes, acontece com os trechos finais da música, quando o coro de adolescentes canta:

Pode crer eu vou sair por aí
te mostrar que posso ser bem feliz
encontrar alguém que saiba me dar
me dar motivo

Mais entrevistas com crianças se sucedem. A pergunta que ouvimos da documentarista agora é: *Do que você mais gosta na vida?*. As respostas apontam para a saudade de casa, da mãe, dos pais, dos irmãos. Um garoto surpreende ao responder que a coisa de que mais gosta na vida é “*trabaiá*”.⁷⁰ A réplica provoca risos nos coleguinhas e na própria documentarista pois o menino informa que gostaria de trabalhar como presidente da República. A documentarista o interpela: *Será que você vai ser um dia?* A resposta vem insegura: *Espero que sim*.

Outra entrevista perceptivelmente valorizada pelo documentário é a de um menino de cerca de 12 anos. Seu depoimento vem na esteira de uma pergunta sobre a possibilidade de serem

⁷⁰ A resposta do menino parece repetir um discurso freqüente em prisões, notado por Kiko Goifman (1998 p. 53): o de que os presos buscam construir representações positivas de si, “revelando a associação trabalho e potencialidade de recuperação”.

soltos em breve, graças ao novo estatuto. O breve diálogo com a documentarista se processa assim:

- Eu achei uma pessoa, né, que fica comigo, né, que quer ficar comigo pra mim ir morar com ele, né, numa fazenda lá perto de Minas Gerais.
- E você vai sair? (Documentarista)
- É, eu pretendo ir pra casa dessa pessoa, se Deus quiser.

A valorização desse trecho se dá logo após a última fala do garoto, com o congelamento da imagem e com a adição de um efeito sonoro, um acorde eletrônico cuja onomatopéia seria algo como *tóim*, som que denota espanto, assombro, e sugere que o garoto pode vir a ser “adotado” por um adulto que tenha interesse sexual por ele (ou venha a utilizá-lo em atividade não-remunerada, ou ilícita, etc.).

Na seqüência vem o bloco final do vídeo. Sobre a melodia triste de um violino, vemos imagens em câmera lenta de uma porta que se abre, de um rapazote acariciando um gato. Também em *slow*, um *travelling* mostra adolescentes sentados e vigiados por monitores da instituição. Alguns garotos fumam, outro solta uma baforada de cigarro. A imagem final é o rosto de um menino, de olhar sério, que fica congelada na tela por alguns segundos.

3.3.1.2 Crianças que falam, mas não têm voz

O vídeo em questão não apresenta narração. A construção de sentido se processa majoritariamente pela arregimentação da fala dos garotos, pelas perguntas que ouvimos da documentarista e pelas imagens dos recortes de jornais. Assim, a sensação que se tem é de que tal documentário trabalha com *voz de perspectiva*, ou seja, os argumentos não são explicitados,

sendo necessário inferir qual é a intenção do seu realizador. Contudo, a intenção de Rita Moreira é tão nítida, seu ponto de vista é tão explícito, que não seria de todo incorreto atribuir a seu vídeo uma *voz de comentário*, mesmo que formalmente não esteja presente. A *voz de Febem: o começo do fim* nos grita que aquelas crianças sofrem e que a Febem tem que acabar. Não há espaço para outro tipo de reflexão nem precisamos fazer esforço para inferir a intenção da documentarista. Delatam de imediato esse ponto de vista o próprio título do vídeo e a escolha das entrevistas: cerca de 30 crianças e adolescentes cujas respostas tem o mesmo teor de sofrimento, de privação, de saudade. A única exceção fica por conta do menino, já citado anteriormente, que dizia preferir ficar na Febem porque lá havia comida. Mesmo assim tal depoimento não destoa do conjunto. Ao contrário, reforça ainda mais a sensação de “miséria humana”, agora condensada na criança que prefere ficar presa porque dessa forma pode comer.

Assim, na construção da retórica de seu documentário, Rita Moreira optou majoritariamente pelo emprego das *provas emocionais*. Crianças chorando, pedindo para voltar para casa e detidas por motivos fúteis (uma delas ainda em idade pré-escolar, visivelmente amedrontada, diz nem saber por quê está ali) são imagens que de imediato tocam nossa emoção. Nessa linha argumentativa se incluem também os frequentes congelamentos de imagem, os *slow motion*, o persistente enquadramento em primeiro plano dos rostos infantis e a música melancólica do final.

Em segundo lugar, Rita Moreira utiliza-se de provas *demonstrativas*, que estão condensadas nos recortes de jornais. Um deles, já listado acima, merece destaque. É o que diz: *Fundação é pior que prisão, diz secretária*. Nessa frase temos dois outros “discursos de sobriedade” que foram aproveitados pela documentarista para expressar a sua opinião sobre o assunto: o título da matéria, que pode ser tomado como a fala da matéria e, conseqüentemente do

jornal⁷¹, ao mesmo tempo que é a fala da secretária Alda Marcoantonio, personagem que teve evidência na luta pelos direitos humanos.

Todavia, a documentarista não constrói sua retórica baseada na estrutura clássica da oratória⁷². Ela não se vale da alternância entre prós e contras, certo ou errado que compõem uma argumentação do tipo *problema-solução*. Ao contrário, ela parte direto para a defesa de seu ponto de vista (a Febem é ruim e tem que acabar, essas crianças têm que ser postas em liberdade, etc) e não abre espaço para outros. Em nenhum momento propõe a refutação de uma hipótese para depois desmontá-la e se justificar. É ela, a documentarista, que toma a voz o tempo todo para convencer o espectador de sua posição. As falas das crianças – e cada uma fala muito pouco – não foram selecionadas para ajudar a representar um *outro* (a própria criança detida), mas para construir uma idéia perseguida pela documentarista. A voz daqueles meninos e meninas, entrevistados e editados no vídeo, é a voz de Rita Moreira.

O excesso de controle sobre a elaboração do vídeo não permitiu o surgimento de metáforas. Os trechos mais ricos para a reflexão individual do espectador agem como insinuações diretas, metonímias, que por isso mesmo refletem a posição imediata da documentarista. Esses trechos, já citados anteriormente, são o do *clip*, quando a letra da canção diz *...foi jogo sujo...* e vemos “casadas” com essa fala as imagens dos brutamontes monitores das meninas, e a entrevista com o garoto que espera ser adotado por uma pessoa (certamente um homem, pois o menino se refere a “*ele*”), ao final da qual ouvimos o efeito sonoro *tóim*. Assim, monitores estão para “jogo sujo”, pois como é notório, agem com rudeza e abuso com as meninas. E a ingenuidade do garoto, que pode estar caindo numa armadilha de abuso sexual, está para o “*tóim*” do efeito

⁷¹ Não quero afirmar com isso que o jornal corrobore a idéia contida no título da matéria, nem que compactue com seu inteiro teor. Porém, ao publicar tal matéria é lícito pensar “o jornal X falou isso”, e nesse caso podemos dizer que o jornal é que está falando também.

⁷² Cf. item 2.4.2.2.2 desta dissertação.

sonoro. Essas insinuações, apesar de óbvias, têm importância na valorização semântica do documentário. Mas são dizeres sobre o já-dito, consideravelmente mais pobres do que as metáforas.

Quanto ao modo de representação, retomando a tipologia estabelecida por Bill Nichols (2001), podemos supor que esse documentário oscile entre duas posturas. A primeira corresponde ao modo participativo, pois a documentarista tem um papel ativo, faz entrevistas, instiga os entrevistados a falarem e a reagirem às suas questões. Por outro lado, a tentativa dessa mesma documentarista em ocultar-se (apenas ouvimos algumas perguntas mas nunca a vemos no vídeo) embute o seu discurso na totalidade dos discursos do documentário. A um espectador menos atento essa estratégia pode suscitar a idéia de que “quem está falando é a realidade, essas crianças são isso que estamos vendo”, estratégia típica do modo observativo. Mas ressalte-se que nenhum dos dois modos é inteiramente levado a cabo.

Na verdade, esse vídeo vem carregado de estratégias de telejornalismo, mais do que de documentário. Desde a postura da entrevistadora, às falas breves e cortadas dos entrevistados, a edição gerando uma narrativa a qualquer custo, o casamento entre palavra e imagem e a conseqüente geração de paráfrases: a soma desses fatores remete à voz de autoridade, tão afeita à prática telejornalística e ao modo expositivo. Como resultado, temos uma documentarista que fala pelas crianças, mas não lhes dá voz. Ou, dizendo de outra maneira, temos um documentário que se vale da fala das crianças para dar voz às intenções da documentarista.

3.3.2 *TEREZA* (Kiko Goifman e Caco P. de Souza, 1992, vídeo, 16’)

Tereza é constituído por séries de depoimentos de presos e imagens fugazes do ambiente carcerário registrados na Penitenciária P1, em Hortolândia, e no 5º Distrito Policial de Campinas, ambas prisões no Estado de SP. É resultante de um trabalho mais abrangente⁷³ encetado por um dos realizadores – Goifman – que investigou o “tempo e espaço (...), as negociações sociais, formulações simbólicas e as representações sobre o tempo no cotidiano penitenciário” (Goifman, 1998, p.20). Nesse trabalho, a utilização do vídeo como ferramenta de campo resvalou no caráter tanto de estratégia metodológica quanto de objeto de investigação, atendendo a pressupostos da antropologia fílmica defendidos por Claudine de France (2000).⁷⁴

Esse mesmo autor define *Tereza* como um “documentário engajado com preocupações relativas ao suporte” (p. 192) sendo, portanto, permeável a experimentações híbridas e à reconstrução de sons e imagens franqueadas aos documentários não-formais. Também explica que tal liberdade estética levou o vídeo a ser qualificado por alguns espectadores como “videoclipe” (p. 196), ao invés de documentário, como pretendido por ele e por Caco P. de Souza, seu parceiro na direção.

De fato, o ritmo rápido da edição, o uso constante de fusões múltiplas, o atraso do som das falas em relação às imagens (assincronia, efeito *strobo*), o constante superenquadramento e o uso de letreiros com textos que remetem à poesia concreta o afastam do documentário tradicional e chegam a provocar um certo incômodo. Assistir ao *Tereza* não é um passatempo prazeroso; ao

⁷³ Pesquisa para elaboração de dissertação de mestrado em Multimeios, pela Unicamp e posteriormente publicada pela editora da mesma universidade. Cf. Goifman (1998).

⁷⁴ A antropologia fílmica, expressão cunhada por Claudine de France para marcar certo distanciamento em relação à antropologia visual, interpreta não apenas o “homem filmável – suscetível de ser filmado - mas, igualmente, o homem filmado, tal como ele aparece colocado em cena pelo filme. (...) Em suma, o objeto da disciplina é duplo: seu instrumento, o filme, pode ser também seu objeto.” (France, 2000).

contrário, é claustrofóbico, angustiante. E esse talvez seja um de seus pontos fortes, pois traz para o espectador facetas da prisão esteticamente compatibilizadas com o processo audiovisual. Prisões são ambientes fechados, com espaço e tempo próprios, restritos, permeados pela promiscuidade e pela violência. Conseguir “matar o tempo”, escapar à morte e conquistar a liberdade pela fuga ou dentro da lei é o trinômio que se impõe a todos os presos. Tornar o espectador consciente dessas condições parece ser a proposta de *Tereza*. É o exercício de reflexão a que submete sua platéia. Exercício também de paciência, pois para colecionar suas nuances é preciso assisti-lo bem mais de uma vez. E finalmente de perspicácia, para alinhar todos os fragmentos e perceber que o próprio *Tereza* é também uma “tereza” de imagens, sons e retalhos de diversas vidas.

Sobre o processo de produção de *Tereza*, Goifman (1998) explica ter passado sete meses em contato com os presos, utilizando três meses desse período para gravação de imagens e entrevistas. Nestas, era solicitado aos detentos que contassem casos marcantes associados à sua vivência carcerária. O resultado foi um rosário de episódios violentos em que despontam mortes, agressões, abuso sexual, vinganças. Alguns relatos dizem respeito às estratégias para passar o tempo na prisão. Há também especulações filosóficas de um presidiário, que soam um tanto surreais no universo restrito da violência prisional, mas oferecem uma perspectiva humanizadora à crueza daquele ambiente.

3.3.2.1 Decifrando *Tereza*

Compreender *Tereza* requer que se compreenda o que é uma “tereza”, termo do jargão carcerário com diversas acepções. A primeira, e talvez mais conhecida, é a da “corda” feita com lençóis ou cobertores emendados e utilizados em fugas para galgar muros ou paredes. *Tereza*

pode significar também pedaços de pano trançados e incinerados com o objetivo de produzir fumaça e, com esta, disfarçar o cheiro da fumaça da maconha. Em outra acepção, é um pedaço de barbante, fio ou corda que serve para transportar pequenos objetos entre uma cela e outra, através de um movimento pendular⁷⁵.

Conforme o próprio Goifman (1998) revela, a escolha pelo título *Tereza* valeu-se dessa riqueza de significados do termo, mas principalmente pela sua associação à fuga. O vídeo seria, assim, uma “passagem-para-a-rua” (p.58, 194), transportando simbolicamente os detentos para o lado de fora da cadeia. A escolha mostra-se compatível também com a estruturação do vídeo, idealizado de forma a não ser “sustentado em restrições, ‘cinturões’ de cerceamento”(p. 194). A edição comungou integralmente dessa concepção, montando o vídeo com tomadas rápidas e sobrepostas (fusões), com falas e efeitos de diferentes matizes, tal qual deve ser uma tereza utilizada em fugas: pedaços distintos unidos, cujo objetivo é superar um determinado obstáculo. Uma tereza não precisa ser bonita, mas tem que ser eficaz.

Por isso, perceber a lógica subjacente ao *Tereza* não é tarefa imediata, conseguida numa única apreciação. Não há um narrador dirigindo o olhar e a compreensão do espectador. A voz do documentário é de perspectiva, ou seja, o espectador é levado a inferir as intenções dos realizadores. E o modo de representação a que mais se ajusta, conforme a tipologia traçada por Nichols (2001), pode ser uma incógnita. As características que se insinuam são uma mescla dos modos poético e observativo, não havendo, todavia, uma vinculação estrita a qualquer um dos modos. Os letrados ajudam a criar um contexto, também fugaz, para a emoção e para os sentimentos de medo, repulsa ou angústia, mas pouco apelam para a razão de quem assiste. O vídeo se desenvolve como uma tereza que é lançada sobre o muro de uma penitenciária: não há

⁷⁵ Essas três acepções de tereza são explicitadas por um dos entrevistados no vídeo.

muito tempo para pensar, é preciso ser rápido, agarrar-se bem e ir fazendo o percurso até a ponta, onde pode estar a saída.

Nesse vídeo, a metáfora não está presente em fragmentos, na justaposição dos planos ou no cotejamento de falas, por exemplo. O jogo metafórico está colocado no documentário como um todo, na descoberta de que *Tereza* é uma tereza. Arrisco a dizer que o papel principal dessa metáfora – se é que ela tem um papel – não é tanto despertar o espectador para a compreensão do sistema penitenciário ou dos sujeitos que dentro dele convivem. Mas sim chamar a atenção para o próprio documentário, que afirma desde o início estar ciente dos limites da representação do outro. Uma manobra um tanto narcísica, no melhor dos sentidos, que com isso adquire contornos do modo reflexivo também⁷⁶.

Atentemos para o início de *Tereza*. Uma música quase fantasmagórica, feita pela mistura de sons de cuíca, reco-reco, percussão e sons eletrônicos acompanha uma tela negra (*black*). Quando há o aclaramento, as primeiras imagens já são do interior de uma prisão; vemos as grades, os corredores, presos que falam em *slow motion* mas dos quais não ouvimos a voz. No canto esquerdo da tela aparecem números⁷⁷ em vermelho, dispostos como numa régua batimétrica. Essa régua numérica se desloca para o alto da tela, produzindo a sensação de estarmos afundando, ou descendo num elevador que nos leva cada vez mais para baixo. Essa

⁷⁶ *Tereza*, como integrante da pesquisa maior contida em *Valetes em Slow Motion*, também contém referências ao panóptico, sistema de vigilância de presos proposto pelo jurista britânico Jeremy Bentham, no século XIX. Para Goifman, haveria uma associação inequívoca entre o panóptico idealizado no passado e as câmeras de vídeo utilizadas nos presídios atualmente. Nesta dissertação, optei por não abordar as rápidas referências ao panóptico em *Tereza* por entender que tornaria esta breve análise longa demais, com o risco de aprofundar em aspectos que dirigem o olhar para o documentário em si muito mais do que para como o documentário trabalha a representação dos infratores.

⁷⁷ Aparentemente desconexos, esses números romanos e arábicos com diversos algarismos fazem parte do cotidiano dos presos. Representam incisos e artigos do código penal, numeração de celas, dos prontuários, números cabalísticos – como o 666 – ou fazem referências a outros aspectos, como o “dormir de valetes” a que estão sujeitos os detentos de prisões superlotadas, perfeitamente condensado no 6969.

seqüência de cerca de um minuto serve como pré-créditos e também para nos introduzir no ambiente carcerário; somos “jogados” na cadeia sem rodeios, abruptamente⁷⁸.

Em seguida, a tela fica novamente negra e surgem letreiros em branco. Primeiro, o título, alocado no canto esquerdo – *Tereza* - que permanece por alguns segundos e some. Depois, no canto inferior direito do quadro surgem inscrições, que duram alguns segundos e são substituídas pelas seguintes, nesta ordem: *Esta não é uma história de ficção...* – *esta não é sequer uma história – histórias...* .

Esses letreiros marcam a abertura propriamente dita e alertam o espectador para a configuração de tereza que será empregada na construção do vídeo. Denotam também um posicionamento ético dos realizadores ao insinuarem os limites da representação no documentário: se *esta não é uma história de ficção...* logo o que será visto não é fictício, podendo ser verdade. Mas para contar essa verdade Goifman e Souza não optam pela narrativa tradicional que é, em geral, uma forma conservadora de contar histórias. Daí a expressão *esta não é sequer uma história*. Ou seja, não querem correr o risco de levar o espectador a acreditar que conseguiram captar a realidade e que vão disponibilizá-la numa narrativa formal; a dúvida é considerada mais honesta do que uma afirmação peremptória. Coroando esse raciocínio surge, sozinha na tela, a palavra *histórias*, indicando o que deve ser realmente levado em conta – as histórias individuais de cada preso, seus depoimentos. Os realizadores sugerem com isso que, se há uma verdade ela está ali, naqueles pequenos trechos de falas e de casos. Não são eles, documentaristas, que vão criar uma história com começo, meio e fim. Eles vão apenas tecer uma tereza com os relatos.

⁷⁸ Nos documentários *Silva* (Sporkens, 2001) e *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Sacramento, 2003) também encontramos na abertura processos para “introduzir” o espectador na prisão. Todavia, são diferentes, como veremos adiante, ainda neste capítulo.

Após a abertura têm início os depoimentos. Somente homens são entrevistados e quase todas as imagens⁷⁹ foram gravadas nas duas prisões já citadas. Embora não existam blocos claramente delimitados, percebe-se que três temas dominam o vídeo: a constante presença da morte nos presídios, as formas de matar o tempo e a conquista da liberdade. Os primeiros depoimentos falam da presença da morte: como se mata, por quê se mata e como se escapa de morrer na cadeia. Entremeando os depoimentos, não apenas neste trecho, mas no vídeo todo, surgem letreiros e legendas com citações de livros⁸⁰ e de falas dos próprios presos. Por vezes, esses recursos textuais na tela ajudam a demarcar a passagem de um tema a outro. A morte, por exemplo, é precedida do letreiro “*Fecham-se as cortinas e começa o espetáculo*”.

Um segundo tema, o de como matar o tempo na cadeia, é anunciado por um letreiro com esse mesmo dizer “*Matar o tempo*”, e revela os artifícios de que os presos se valem para se distrair. As drogas despontam como um dos mais importantes passatempos. Há também a maria-louca⁸¹, álcool feito com cereais dentro da própria prisão, os jogos de cartas, as esculturas feitas em sabão, a leitura, o jogo de futebol, etc. Nem todos esses passatempos são descritos oralmente pelos entrevistados. A leitura e o futebol, por exemplo, são mostrados em rápidos planos que intercalam os depoimentos.

O terceiro grande tema é a liberdade, anunciada pelo letreiro “*Enquanto eu durmo eu fujo*”, alusão ao sonho maior de todo preso. Este segmento, que conduz ao final, descreve as peripécias para cavar túneis (*tatus*, na gíria carcerária) e a inerente associação da palavra “rua”

⁷⁹ Das imagens utilizadas em *Tereza*, apenas duas situações não foram gravadas nos presídios. A primeira refere-se a imagens registradas pelo circuito interno de vídeo de um banco em Campinas, durante assalto ocorrido em 24 de setembro de 1992. A outra, que mostra imagens de ruas, foi gravada de um aparelho televisor que estava ligado dentro de uma das celas visitadas. Cf. Goifman (1998) p. 198.

⁸⁰ Nos créditos finais, os realizadores revelam ter utilizado citações dos livros **A Prisão**, de Percival de Souza, **Memórias de Madame Satã**, de Sylvan Paezzo, e **Diário de um Ladrão e Nossa Senhora das Flores**, de Jean Genet.

⁸¹ A maria-louca será retomada com detalhes no filme *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Sacramento, 2003), onde uma sequência específica mostrará como é fabricada.

com liberdade. É o tema que completa o périplo proposto pelos documentaristas, a “passagem-para-a-rua”, o terço final da tereza audiovisual.

No decorrer dos temas encontram-se depoimentos diversos, que dão conta do funcionamento das prisões (as leis informais compartilhadas entre os presos, os códigos de conduta), do comportamento sexual – freqüentemente marcado pela violência dos abusos – e das gírias.

3.3.2.2 Superenquadramentos recorrentes

Para analisar a representação dos infratores em *Tereza* é preciso considerar antes de tudo o processo de produção do vídeo, realizado em 1992. Na época, segundo relato de Goifman (1998), o acesso de equipes de filmagem às prisões era ainda mais restrito do que atualmente. O ato de filmar era suscetível ao humor de diretores e funcionários das instituições carcerárias. A permissão ora fornecida podia imediatamente ser cassada, sem haver uma justificativa coerente. Quando a autorização era concedida, nem tudo podia ser filmado, e se pudesse, deveria ser realizado de maneira rápida, antes que a permissão fosse cancelada.

Tantas restrições resultaram numa série de imagens não-convencionais, como *travellings* feitos às pressas, com a câmera balouçante e enquadramentos desalinhados, que lembram por vezes cenários de filmes expressionistas. Sabendo tomar partido desses registros, os realizadores criaram na edição, constantemente, fusões longas que produzem um sentido de caos, de vertigem, de labirinto para o espectador. Poucas imagens permanecem solitárias no vídeo por mais de alguns segundos; há sempre o compartilhamento, através das fusões, de dois ou mais planos. Esse compartilhamento faz com que o infrator representado nunca esteja sozinho na tela; sobre seu rosto são fundidas imagens de grades, de corredores, de outros presos, enfim, de personagens, de

situações e de estruturas do ambiente prisional. Em outras palavras, o preso nunca está sozinho. Seu espaço e sua fala são sempre divididos com outrem, o que reforça a idéia de falta de privacidade no cárcere.

Outra restrição era a imposta pelos próprios presos, que tinham sérias objeções ao fato de serem filmados⁸². Nem todos queriam dar entrevistas. Alguns concordavam em falar, mas não queriam ser identificados. Para não “roubar” imagens, mesmo que ao acaso, daqueles que não desejavam ser filmados, os realizadores optaram por fazer enquadramentos bastante fechados, especialmente no rosto. Assim, verifica-se em *Tereza* uma profusão de rostos em primeiro e primeiríssimo planos (*close up* e *big close up*).

Afora o enquadramento restritivo, esses mesmos rostos foram, muitas vezes, submetidos a outras formas de “aprisionamento” visual: o superenquadramento, propiciado pelo ambiente do cárcere (grades, portinholas, janelas requadradas, guichês, etc) e a utilização de tarjas negras no entorno das imagens, reduzindo ainda mais o espaço de visualização no vídeo. Sobre a utilização dessas tarjas e outros efeitos, Goifman (1998) explica:

(...) pretendemos, preocupados evidentemente com a dose, ir além, usando cortinas e tarjas negras polissignificativas (*wipe*) para recriar o espaço da tela, comprimir o olhar do/no preso, esconder/mostrar seu rosto. (p.195).

A explicação do documentarista condensa a concepção de superenquadramento proposta por Jacques Aumont (2001, p. 154). É uma escolha que valoriza o sujeito (ou objeto) em cena e produz sentidos para o espectador. No caso de *Tereza*, a combinação de planos extremamente fechados, superenquadramentos e utilização de tarjas negras monopoliza, de fato, a atenção do espectador para o sujeito representado. Mas, ao mesmo tempo, gera uma associação inequívoca

⁸² Na primeira visita ao 5º DP, os realizadores tiveram suas dificuldades aumentadas em virtude da postura inadequada de uma equipe de TV que, dias antes, “captou imagens indiscriminadamente”, não respeitando o direito de imagem dos presos, que não queriam ser filmados. Goifman, 1998, p. 48.

desses sujeitos com sua condição jurídica: presos são representados por imagens que contêm uma carga enorme de signos associáveis à prisão. Nenhum dos entrevistados teve sua imagem desvinculada dos atributos acima descritos; todos estiveram sempre presos, de uma maneira ou de outra.

Essa condição (persistente, multiplicada) de “estar preso”, de “ser um preso” permanece até os últimos instantes do vídeo. Tomando a proposta dos realizadores de que *Tereza* é uma espécie de “passagem-para-a-rua”, seria razoável supor que ao final do vídeo a “tereza audiovisual” propiciasse ou, pelo menos, aludisse à chegada da liberdade. Mas isso não acontece. O desejo de ganhar a rua, expresso na fala de muitos detentos, não é efetivado por imagens. O penúltimo plano do vídeo mostra um rosto que faz sinal de silêncio, juntando o dedo indicador ao nariz⁸³. Pode ser um indício de que a tereza está para ser lançada, e que um processo de fuga está se iniciando. Mas é uma construção muito vaga, que nada alude à liberdade. Na verdade, parece ser apenas um reforço à postura desse mesmo personagem que, em momento anterior do vídeo diz: “*Na malandragem não pode cagüetar, né, certo? Cagüetou, deu mancada, lamentável...*”. Onde se pode inferir que, como espectadores - e cúmplices, portanto, de tudo que acabamos de ver e ouvir – devemos manter sigilo, obedecer a lei do silêncio. Mesmo durante os créditos finais, as imagens que acompanham os letreiros são pequenos quadros (*wipe*) que repetem trechos do vídeo e, portanto, gravados dentro das prisões. Em *Tereza*, o sol nasce e se põe quadrado.

⁸³ O último plano consiste apenas de um letreiro branco sobre fundo preto, com os seguintes dizeres: “Ser um ladrão me fazia acreditar na singularidade da profissão de ladrão”. Não há qualquer imagem neste último plano.

3.3.2.3 Vozes correndo atrás de falas

No tocante às falas dos entrevistados, o que fica mais evidente é o descompasso entre o movimento dos lábios e a emissão do som - o som está sempre algumas frações de segundo à frente. É um efeito proposital - *strobo* - construído pelos realizadores (Goifman, 1998, p. 194), que parece harmonizar-se ao *slow motion* presente nas cenas que “cobrem” trechos das entrevistas. A sensação é de morosidade do tempo, assunto recorrente na obra de Goifman. O tempo destinado às falas dos entrevistados varia de alguns segundos – a maioria das entrevistas - a cerca de um minuto, em alguns poucos casos. Os cortes (edição) das falas são cobertos por imagens diversas (planos de inserção) para que não se perceba o “pulo” na imagem. É comum, como já citado sobre a abertura, vermos imagens de presos que falam, mas dos quais não ouvimos a voz. Nesses casos, a trilha sonora sinistra ocupa todo o espaço das falas.

Os temas das falas estão vinculados às particularidades da vida na cadeia, os já citados violência, drogas, atos de malandragem, sexo, comportamento no cárcere, etc. Entretanto, três personagens se destacam dessa rotina por suas declarações possuírem certa peculiaridade. Suas falas atuam como nós distintos, individualizados, numa corda cheia de nós assemelhados (novamente aqui o recurso à idéia de tereza...).

Um desses personagens é um preso do qual mal vemos o rosto, pois é enquadrado sempre em primeiríssimo plano. Suas intervenções – são três no total – versam sempre sobre temas filosóficos e são pronunciadas em português gramaticalmente correto, o que nem sempre ocorre com os demais. Na primeira questiona por quê a humanidade está sempre insatisfeita: “*O homem tem que galgar em cima desse animal pestilento chamado insatisfação?*”. Na segunda comenta o filme *Fitzcarraldo* (Herzog, 1982), observando “*essa alienação (...) essa aberração*” que é a construção de uma ópera dentro da floresta amazônica, tema da película. Na terceira

intervenção especula sobre os homens livres e sua auto-imputação de homens de bem. De “*qual bem?*”, pergunta, deixando perceber o caráter dialético implícito no ato de julgar alguém pelos seus atos.

Outro personagem é um rapaz que veste camisa verde e gorro vermelho. Ele aparece em várias intervenções durante o vídeo, e é filmado sempre atrás das barras das grades. Sua fala é carregada do sotaque e do ritmo dos “manos” das periferias paulistas. Diferentemente do filósofo, não fala a partir de uma alteridade, mas a partir de si próprio, é espontâneo. Nem por isso seus dizeres perdem em significação. Ao contrário, ele enriquece o vídeo com sua fala de povo, diz o que muitos gostariam de dizer e, o que é melhor, está cheio de uma lógica particular e com boas doses de razão. Vale a pena destacar algumas de suas falas:

Todo mundo tem o direito de errar. Por quê só eu não, certo? Antes de eu nascer já existia roubo. Agora, vamos supor, pergunta pra mim, quem que é mais ladrão neste mundo? Os próprios polícia, que é tudo safado, certo? Polícia, como se diz (...), tenente e esses um, como se diz, o ...como é que fala... o juiz. Mais ladrão do que ele não existe.

O rico, ele vem na cadeia, ele vem hoje, amanhã ele sai fora. O pobre fica mofando aqui, então? Isso aí é lei, lei só para os pobres? Não existe, eu não acredito em lei de diabo nenhum, não. Pra mim não existe lei, não. A lei cê tem que fazer com suas próprias mãos.

Eu tô pra mim ir embora, certo? Eu não sei quando, mas eu vou. Eu num nasci aqui, certo?

A rua, pra mim, é um paraíso, porque ali cê tá solto, cê vai pra onde cê quer, cê olha pra quem você quiser, certo? E aqui, como é que cê tem que fazer? Se ocê olhar torto prum mano é capaz dele querer te pegar. Tanta mulher lá fora, tem que ficar só no meio de barbado? Que é isso rapaz! Quem gosta de barbado⁸⁴ é gato!

O terceiro caso é o de Ernesto, vulgo Cris, um rapaz homossexual, de 20 e poucos anos, de aparência frágil. Por suas características – homossexual, franzino – poderia ter sua

⁸⁴ Em tempo: *barbado* é um peixe de coloração azulada e compridos barbilhões – *Pinirampus pinirampu* – com ocorrência nas bacias amazônica e do Paraguai. (Ferreira, 1986, p. 231).

representação associada ao oposto dos homens da cadeia, rudes, valentões, etc, resvalando no preconceito estigmatizante. Mas isso não ocorre. O que ouvimos desse personagem de fala e jeito delicados são relatos que o colocam em pé de igualdade com os demais detentos. Uma de suas narrativas mais interessantes dão conta de como se livrou do assédio de um preso ao conseguir fazê-lo exercer o papel passivo numa relação sexual. Inverteu, assim, sua posição de submissão: se o sujeito valentão tentasse qualquer gesto contra ele, seria denunciado como “mulher” a todos da cadeia. O caso quase termina mal, com Ernesto tendo que se defender a giletagens para não morrer. Com histórias como essa, que somam ousadia e valentia, o personagem assegura quase quatro minutos para suas falas, tempo considerável num vídeo de apenas 16 minutos, e se iguala a qualquer dos homens da prisão.

Nesses três casos, a voz dos infratores parece ganhar um pouco mais de autonomia em relação à voz do documentário (ou dos documentaristas). No caso do filósofo, por ele ter feito a escolha do que queria falar, recusando-se a discorrer sobre assuntos da prisão, conforme relatou Goifman em *Valetes em Slow Motion* (1998). No caso do “mano” e de Ernesto-Cris, por terem sido preservadas a espontaneidade, a força e a coerência do depoimento. Em tais situações a voz do infrator, mesmo que momentaneamente, escapou às grades.

3.3.3 *SOCORRO NOBRE* (Walter Salles, 1995, 35 mm, 23')

O filme traz dois personagens distintos, mas cujos sentimentos para com suas próprias vidas têm pontos em comum: a angústia de sentir-se preso e o sonho pela liberdade.

O primeiro personagem é o artista plástico polonês radicado no Brasil, Frans Krajcberg. O documentário revela que Krajcberg perdeu toda a família durante a ocupação nazista na Polônia. Vivendo restrito ao gueto, exaspera-se com a repressão, perde a esperança na humanidade e pensa em pôr fim à vida. Decide fugir para um lugar onde tudo fosse diferente, e acaba vindo para o Brasil. Aqui, passa a desenvolver trabalhos com materiais naturais sem valor comercial, principalmente com troncos de árvores queimados, adquire fama e alento para superar o trauma da II Guerra Mundial.

A segunda personagem é Maria do Socorro Nobre, de onde provém o título do filme. Socorro é detenta do Presídio Feminino, em Salvador, onde cumpre pena de mais de 20 anos de prisão por um crime que não é revelado no documentário⁸⁵. Através de reportagem numa revista, Socorro conhece a história de Frans Krajcberg e, identificando-se com a angústia vivida pelo artista plástico, resolve escrever uma carta para ele. O artista recebe a carta e, comovido pelo relato da presa, resolve ir visitá-la. O documentário, então, retrata esse contato pouco usual vivenciado por pessoas de esferas sociais distintas mas que acreditam compartilhar de dores e alegrias muito semelhantes.

⁸⁵ Segundo reportagem de Celso Fonseca (1998), Socorro Nobre foi condenada por latrocínio.

3.3.3.1 Uma narrativa em três tempos

O filme pode ser dividido em três partes, com tempos praticamente iguais. Na primeira parte, que vai do início até aproximadamente os 7 minutos, ficamos sabendo da história de Frans Krajcberg. Através de sua própria voz, em som *off* e direto, do auxílio de letreiros e das imagens que se sucedem, descobrimos que ele veio para o Brasil após perder a família na Polônia, em 1940 (Cypriano, 2003). Solitário e marcado pelo sofrimento, chegou a pensar em se suicidar, mas ao pisar no Brasil e deparar-se com a exuberância da natureza, teve ânimo para recomeçar. Hoje realiza seus trabalhos artísticos com madeira e fogo, mora num local tranquilo próximo à praia ⁸⁶ e tem uma bela casa sobre um tronco de árvore. Ouvimos também Krajcberg dizer que recebe muitas cartas todos os anos, do mundo inteiro, mas que uma especialmente o havia marcado: era uma carta vinda de Salvador.

A partir desse momento passamos a ouvir uma voz feminina, em *off*, sobreposta a cenas da vida de Krajcberg. É Socorro Nobre, que relê a carta enviada ao artista. Diz ter ficado fascinada com a maneira de viver de Krajcberg após ler uma reportagem na revista Veja. Informa que está presa há 4 anos e 9 meses no Presídio Feminino de Salvador e que sua pena é de 21 anos e 4 meses de reclusão. Diz também que passa o tempo sonhando em um dia poder morar numa praia tão bonita quanto aquela em que o artista mora: *“Meu paraíso é imaginário, mas tem me ajudado muito a ficar calma e esperar o tempo passar”*. Num momento de reflexão, filosofa: *“As pessoas, às vezes, só dá valor às coisas quando perde”*.

A segunda parte, também com cerca de 7 minutos, tem início após a reflexão de Socorro Nobre. É neste segmento que vamos poder vê-la, logo após um letreiro que traz seu nome em caracteres brancos sobre fundo preto, bem como ter relances da prisão em que mora. Mais da

⁸⁶ Nova Viçosa, litoral sul da Bahia. Cf. Cypriano, 2003.

metade deste bloco é ocupada pelos depoimentos da personagem, que vê em Krajcberg um modelo e um espelho: é o homem que sofreu muito, viveu tragédias, mas as superou; ela viveu uma tragédia (que não sabemos qual) e dá mostras que a está superando. Ele trabalha com arte; ela considera o viver na prisão uma forma de “arte”, pois mistura medo, angústia e esperança. Ele trabalha com coisas que as pessoas jogam fora (materiais desprezados); ela acha que “às vezes, a gente joga a vida da gente fora”, aproximando assim, mais uma vez, sua vida (dela) da arte.

Nos depoimentos, Socorro Nobre conta ainda dos seus anseios de liberdade, do mundo de sonho que constrói para ajudar a passar o tempo e da vida que pretende levar depois que conseguir liberdade condicional. O segmento ainda traz, antes e depois das falas de Socorro Nobre, cenas rápidas, intercaladas, do cotidiano do presídio feminino: mulheres atrás das grades, estendendo roupas no varal, se alimentando, mães prisioneiras amamentando e cuidando de bebês, quase sempre em planos fechados.

A última parte, também com aproximadamente 7 minutos, começa após um letreiro onde se lê “Outras Vidas”. Neste segmento vamos conhecer outras personagens que habitam a mesma prisão: mulheres novas, velhas, mães com bebês de colo. Algumas dão depoimentos e falam da saudade dos filhos, da casa que foi roubada durante a estada na cadeia, da vida dura na prisão. Mas agora os planos são freqüentemente intercalados, havendo uma oscilação entre cenas da cadeia e cenas da vida livre de Frans Kajcberg. É o segmento que conduz a uma espécie de comunhão entre todas essas vidas: as que estão presas, como Socorro Nobre e sonham com a liberdade, e aquele que está solto mas revela ser ainda portador de uma certa revolta (portanto, está preso por dentro...). Um letreiro informa que Socorro Nobre ganhou liberdade condicional no início de 1995 e vive hoje com seus três filhos no interior da Bahia. As seqüências finais mostram Krajcberg visitando Socorro Nobre na prisão. Ele a abraça, ela chora. Outras mulheres são cumprimentadas por ele e também choram. O filme termina com essas imagens da visita de

Krajcberg e com sua voz em *off*: “Fiz tudo para esquecer meu passado, mas meu passado está por dentro de mim, sem dúvida. Às vezes aparece, às vezes começo a chorar. Às vezes penso que não vale a pena continuar. Mas a vida continua.”

3.3.3.2 Bordejando a ficção

Antes de entrar propriamente na análise da voz do documentário e da representação dos infratores, seria pertinente destacar que *Socorro Nobre* carrega fortes traços do cinema de ficção. Os personagens principais – Frans Krajcberg e Socorro Nobre – transferem ao espectador a quase sensação de um par romântico. Ele, o “herói” (ou príncipe) sofrido, que superou obstáculos e possui bom coração. Ela, a mulher sonhadora (ou princesa), aprisionada numa cela, e que desperta (através da carta) o desejo desse “herói” em vir conhecê-la. O final é feliz: os dois se encontram e ficamos sabendo pelo letreiro que a “princesa” ganhou a liberdade.

Mas os personagens são reais, seus dramas também, assim como os cenários contidos no filme. O que se processa é um arranjo deliberado pelo documentarista que faz com que a realidade ganhe contornos da ficção, contornos de fato afeitos ao cinema. Não acredito que essas manobras sejam prejudiciais aos retratados pelo filme, nem que o resultado seja um embuste para o espectador. Contudo elas deixam claro, como tanto alerta Bill Nichols, que o documentário não é a reprodução da realidade, e sim uma representação desta. O que viveram e o que vivem Krajcberg e Nobre nunca saberemos por inteiro. O que é trazido à tela por *Socorro Nobre* é uma construção que se vale de momentos dessas vidas, momentos em grande parte suscitados pela própria ação do cineasta e estruturados como uma retórica tradicional, com começo, meio e fim bem demarcados e um final feliz. Situações consagradas pelo cinema de Hollywood.

Essa “maquiagem” ficcional que *Socorro Nobre* apresenta causa conflitos na hora de cotejá-lo com os modos de documentários propostos por Nichols. Ao tentar descobrir no enunciado do próprio texto fílmico, como sugerem Vanoye e Goliot-Lété (2002), quem é esse enunciador ou narrador, veremos que ele não se “apresenta”. Sabemos, com certeza, que se trata de um documentarista ou de uma equipe de pessoas. Por vezes, ouvimos as vozes dos entrevistadores. Mas o fluxo narrativo apresentado tenta se mostrar como o fluxo da vida: são os personagens que estão se contando, se mostrando aos espectadores. Por esse viés, o filme se aproximaria das proposições do modo observativo.

Todavia, inúmeras situações trazidas desde o início do filme derrubam essa hipótese: tanto Krajcberg quanto Nobre simulam situações evidentemente a pedido da equipe de filmagem. Um exemplo disso ocorre ainda na primeira parte, na cena em que se vê Krajcberg sentado, como se estivesse lendo uma carta e ao fundo temos a voz *off* de Nobre fazendo essa leitura. Krajcberg age como se ouvisse a voz de Nobre, e a voz *off* desta traz a entonação de quem lê para outrem, no caso, para o artista. Simulações desse tipo não se casam bem com o modo observativo, pois denunciam seu artificialismo. A existência de entrevistas onde são percebidas claramente as perguntas também afasta o filme do modo observativo.

Os argumentos para os outros modos também se esvaziam com uma certa rapidez. As características marcantes dos dois personagens e sua proximidade à narrativa clássica impedem de qualificá-lo como poético. Para se enquadrar como modo participativo, seria imperativo que o cineasta interagisse com as situações, o que de fato não ocorre. Para ser reflexivo, deveria fazer referências ao processo de produção do filme, algo que também é negado. Para estar incluído no modo performático haveria a necessidade de ser a expressão de um determinado grupo que, de um modo geral, fosse contra as correntes dominantes de pensamento, o que também não é o caso. Resta o modo expositivo, cuja característica mais marcante – embora não obrigatória – é a

narração do tipo “voz de Deus”. E esta também não está presente em *Socorro Nobre*, assim como outra qualidade acentuada do modo, que é a adoção de posturas objetivas na composição da narrativa.

A dificuldade de enquadrar tal documentário entre os modos acima descritos não elimina a possibilidade de discutirmos sobre sua voz. Não obstante suas nuances poéticas, *Socorro Nobre* é um documentário que restringe a possibilidade de compreendermos os personagens por outro viés além daquele pretendido pelo documentarista - característica que lembra o modo expositivo. Isso fica mais claro quando se examinam sob quais condições são representados os personagens.

3.3.3.3 Triplamente presas

Frans Krajcberg é mostrado na maior parte do tempo em planos abertos: no quintal de sua casa, na praia, brincando com os cães. A trilha musical que acompanha suas aparições, em especial na primeira parte – segmento em que ele nos é apresentado – é um jazz moderno, tranqüilo e sofisticado. Sua face é sempre bem iluminada – luz natural – e seu corpo pode ser apreciado com facilidade: é visto trabalhando, correndo na praia, cuidando do jardim e dos animais. Tudo condizente com sua condição de homem livre, criativo e que goza de uma boa situação financeira.

Socorro Nobre é representada exatamente da maneira oposta. Do seu corpo poucas vezes vemos outras partes que não a face. Durante os quase 4 minutos em que ela dá depoimentos frente à câmera, seu rosto é enquadrado em primeiro plano, e a iluminação é parcial, deixando à mostra apenas metade do rosto. Todo o processo de gravação da entrevista é feito com Nobre dentro de uma cela escura, cujas grades são perceptíveis nos planos um pouco mais abertos. Quando ela fala não há trilha sonora, apenas o som direto de sua voz. Quando caminha pela

prisão, vemos apenas metade de seu corpo, e a música que a acompanha é sempre lúgubre. O mesmo se repete com as demais detentas entrevistadas ou filmadas: seus rostos são vistos bem próximos às barras da grade e estão pouco iluminados.

O superenquadramento, já notado em documentário analisado anteriormente (*Tereza*, 1992, de Goifman e Souza) terá destaque também em *Socorro Nobre*, proporcionando uma redundância de sentidos. Portas, grades e guichês são constantemente empregados como molduras para mostrar as presidiárias. É como se já não bastasse ao espectador saber que aquelas mulheres estão encarceradas; é preciso representá-las presas, triplamente: reafirmando sua condição jurídica, destacando os elementos do ambiente e enfatizando os recortes quadrangulares pela lente da câmera.

No momento das entrevistas, tanto de Socorro Nobre quanto de outras detentas, também percebe-se a insistência em denotar sua condição. O enquadramento fechado no rosto quase não muda, e as falas são curtas. Na edição das falas de Nobre, na entrevista de quase 4 minutos, por exemplo, não existem planos diferentes intercalados. Vê-se apenas seu rosto pouco iluminado, em planos fechados, que se sucedem. Cada “bloco” de falas é unido ao próximo através de dissolvências e aclaramentos (*fade out* e *fade in*), com intervalos de um segundo e meio em que a tela fica completamente preta (*black*). Esse tempo de um segundo e meio de tela preta entre cada plano integra a estratégia de sugerir ao espectador uma interpretação do momento; é um tempo longo e desconfortável para quem assiste, é também uma prisão. A montagem “blocada” das falas de Socorro Nobre, interrompida pelos *black*, corrobora o sentido de aprisionamento fornecido pelos superenquadramentos. É a maneira pela qual o documentarista optou em nos mostrá-la.

Há que se considerar que, de fato, tal mulher está presa e as cadeias são pródigas em elementos visuais quadrangulares. Todavia, mesmo numa prisão, há uma gama de

enquadramentos possíveis de serem feitos, assim como há ilimitadas soluções para se editar e montar entrevistas ⁸⁷.

As escolhas feitas no filme denunciam certa rigidez do cineasta ao optar por composições estéticas que estão emparelhadas às questões semânticas. A não ser em situações pontuais, não houve espaço para a metáfora como auxiliar na construção da representação dos personagens infratores. Dessa forma, mesmo tendo como predominante uma **voz de perspectiva**, a Socorro Nobre que o filme revela não franqueia ao espectador quaisquer especulações: é a presidiária pobre, de boa índole, que será recompensada com a liberdade no final. Ao menos na questão de interpretação dos personagens, o espectador não goza de liberdade: o que se vê não deixa margem para outras acepções.

Assim, ainda que não se mostre presente, nota-se que esse narrador-documentarista não solta as rédeas da condução de sua história. A utilização de letreiros, mesmo que em menor escala, é outro sinal disso. Embora pudesse prescindir da orientação escrita, ele prefere não correr esse risco, especialmente na demarcação dos segmentos, quando os letreiros funcionam como um alerta para que o espectador não tenha dúvidas de que está havendo uma transição de situações e de personagens. Pelos letreiros, o narrador oculto nos “fala” o quê e como devemos ver o que se segue.

3.3.3.4 Folgando um pouco as rédeas: três metáforas

Quanto ao uso de metáforas, verifica-se que elas aparecem apenas em alguns poucos momentos desse documentário. A mais notável está associada ao personagem Frans Krajcberg, na primeira parte do filme. Ao contar sobre sua vida nos tempos da II Guerra Mundial, com voz

⁸⁷ Cf. a análise do documentário “Presos”, de Fernando Weller, ainda neste capítulo.

off, o vemos erguendo uma série de sete esculturas verticais à beira mar, tendo o oceano como fundo. Em seguida há um corte e um letreiro nos informa:

“Em 1940 o escultor Frans Krajcberg perde toda a sua família durante a ocupação da Polônia pela Alemanha nazista.”

Imediatamente em sequência vemos um plano onde resta apenas uma daquelas esculturas verticais à beira mar. Esse plano será silencioso durante longos sete segundos – o que reforça a sensação de solidão – e se estenderá, agora com a voz *off* de Krajcberg, por mais dezesseis segundos. É a metáfora perfeita para explicar a condição vivida pelo artista na sua juventude: só, diante de um oceano de dificuldades.

Outras duas breves situações merecem destaque. Uma delas é um relógio sem ponteiros, que por duas vezes aparece no ambiente da prisão, simbolizando o “tempo que não passa” para os que estão presos. A outra é um calendário, visto numa lenta panorâmica horizontal. O calendário tem alguns dias circulados por caneta e, do dia 16, parte um risco que aponta para o nome de Krajcberg, grafado com alguma dificuldade. Novamente aqui a questão do tempo que passa devagar. E o tão esperado dia da provável visita que a detenta receberia do artista plástico.

Essas três metáforas, todas muito belas, proporcionam uma multiplicação dos sentidos nos instantes em que são apresentadas. Mas parecem exceção à regra no conjunto do filme. A tônica, mesmo nesse caso de retórica quase ficcional, é de manter o controle da interpretação do espectador. Folgar as rédeas só em doses reduzidas. A voz do documentário permanece com o documentarista.

3.3.4 AS PEDRAS NO MEIO DO CAMINHO (Rita Bastos, Iracema Nascimento, Evelyn Schuler, Julio Wainer, 1996, vídeo, 23')

O vídeo tenta mostrar, através de depoimentos e de encenações, como é a vida de alguns meninos e meninas que habitam a Praça da Sé, em São Paulo. Nem todos se revelam infratores e muitos já são jovens adultos. Porém, o documentário insinua que a maior parte deles comunga de um mesmo modo de vida: realizam pequenos furtos e tem intimidade com o tráfico de drogas. O título recorre à plurissignificação para sensibilizar o espectador – as pedras no meio do caminho desses jovens são tanto as dificuldades que encontram (sentido metafórico) quanto as pedras de crack (droga) que fazem parte de seu cotidiano. Um jogo literal simples, porém procedente.

Os depoimentos são colhidos de duas formas: pela equipe de documentaristas e pelos próprios jovens que, de microfone na mão, entrevistam colegas e moradores do entorno da praça. Pelos testemunhos ficamos sabendo onde dormem, como fazem a higiene, que tipos de delitos cometem, como se relacionam com os colegas. Aprendemos também que muitos estão nas ruas para escapar à violência da própria casa e que comumente enfrentam investidas de policiais corruptos.

O vídeo, segundo informa um dos letreiros, teve “*o objetivo de devolver a imagem aos meninos e meninas da Sé*”. Talvez como decorrência disso advenha a perceptível autonomia que os jovens tiveram diante das câmeras. Alguns falam tranquilamente em primeira pessoa, outros optam por incorporar um alter ego de apresentador de TV ou de repórter. Outros ainda – no caso, as moças – organizam uma espécie de desfile de modas e discorrem sobre a maneira como gostam de se vestir, sobre sua auto-estima e sobre o relacionamento com os rapazes. É o

momento mais rico do filme no aspecto da liberdade de representação, pois os representados mostram-se à vontade para escolher a maneira como querem ser filmados.

Outro aspecto interessante diz respeito à solução que realizadores e meninos de rua encontraram para registrar situações sobre as quais não se tem nenhum registro imagético. Para contar como a polícia os explora, os jovens montaram uma pequena encenação em três atos, cujo didatismo supera qualquer testemunho verbal. Na edição, cada ato foi intercalado com um bloco de depoimentos, o que produz um efeito de alternância entre “tempos fracos” e “tempos fortes” e garante certa harmonia ao vídeo.

Todos os representados – inclusive os menores que afirmam ter cometido ilícitos – aparecem com os rostos descobertos e sem qualquer tipo de alteração, como tarjas negras ou imagens distorcidas. Conforme descrito na contracapa da fita analisada, o documentário teve patrocínio do Instituto Goethe de São Paulo e ficou sob a responsabilidade pedagógica da Pastoral do Menor. A produção, segundo informa letreiro logo na abertura do vídeo, contou com a participação dos meninos e meninas de rua da Praça da Sé, São Paulo.

3.3.4.1 A estrutura

As Pedras no Meio do Caminho está dividido em sete blocos, que intercalam depoimentos e encenações.

O primeiro bloco, com cerca de um minuto, abre com um letreiro sobre imagens em *still* e som *off* de um menino cantando hip-hop e simulando a batida de instrumentos de percussão. O letreiro informa:

Este vídeo foi feito a partir da produção de meninos e meninas de rua na Praça da Sé, São Paulo.

Em seguida vê-se a imagem em movimento de um garoto que cobre o rosto com as mãos e o título do vídeo – *As Pedras no Meio do Caminho*. Há um corte seco e tem início uma tomada em plano-seqüência que começa com a catedral da Sé ao fundo. A câmera faz uma panorâmica descendente, enquadra uma moça que se apresenta como Anaí, de 20 anos. Ela mostra como os meninos da praça dormem, sobre as grades de ventilação do metrô, no chamado “ventinho”. Enquanto Anaí fala vemos dois meninos deitados sobre a grade, com seus cobertores esvoaçando, e também uma menina que cheira cola e observa o trabalho da equipe de filmagem. Um novo corte seco leva ao segundo bloco.

O segundo bloco (2’42”) já tem início com uma espécie de friso que contorna toda a tela do vídeo e produz um efeito de vidro *biseauté*. Em seguida vemos dois letreiros que informam: “*Simulação em 3 Atos*” e “*I – A Abordagem*”. Este bloco marca o início das encenações – por isso o efeito *biseauté*, para diferenciá-lo dos demais – que continuarão ainda por mais dois blocos. Nesta primeira simulação vemos os meninos interpretando como policiais corruptos usam da coação e da coerção para se beneficiar com os flagrantos. Eles chegam disfarçadamente até um grupo que está fumando crack e, após identificar o portador da droga, obrigam-no a levá-los até o traficante (dono da “boca”, “cabeça” ou “patrão”). No processo fica explícita a relação de troca forçada: para não ser preso o menino deve mostrar quem é o traficante. Se concordar com isso, o policial devolve as pedras que o menino estava fumando, “estoura a boca”, apreende a nova quantia de droga para si e em retribuição dará uma nova porção (“uma cara”) para o garoto. O bloco termina com o menino concordando com a proposta.

O rapaz que interpreta o policial, então, dirige o olhar diretamente para a câmera e acena positivamente com a cabeça (é o sinal de que o primeiro ato acabou). Imediatamente o friso *biseauté* some e há um corte seco que conduz ao próximo bloco.

O terceiro bloco (3'00") mescla entrevistas feitas pela equipe de realizadores e também pelos próprios jovens. Um garoto conta que depois de acordar, a *“primeira coisa que a gente vai fazer é bater um relóginho, nós vamos roubar aí pra nós tomar um café da manhã”*. Complementa dizendo que essa é a maneira de “batalhar” o seu negócio, pois não conseguem serviço por serem meninos de rua. Na sequência, meninas se entrevistam e contam que fugiram de casa porque apanhavam dos pais ou sofriam outros tipos de violência. A rua é identificada, então, como um espaço de liberdade possível. Um dos meninos que atuou na encenação do bloco anterior (e continuará atuando nos próximos) se identifica como “repórter André” e entrevista um outro jovem, chamado por ele de Jaime. Este relata que morava em Santo Amaro, mas que por causa da violência preferiu habitar a rua. André, valendo-se da postura de repórter, solicita que Jaime olhe para as câmeras (e de fato percebemos que há mais uma câmera no processo, que acaba sendo enquadrada pela câmera do “repórter”) e que faça seu apelo ou peça o seu favor, pois segundo André *“tem gente te vendo, você sabe”*. Um tanto constrangido, Jaime titubeia, gagueja e diz que não sabe que favor pedir. A câmera volta para André que encerra a entrevista.⁸⁸ Meninas novamente se entrevistam sobre os motivos que as levaram às ruas e sobre os anseios que têm.

⁸⁸ Neste trecho, a edição produziu uma espécie de *raccord* de movimento, com o provável intuito de preservar a última fala de Jaime bem como para dar sentido à atuação de André “repórter”. Após o constrangimento de Jaime, André deve ter colocado novas perguntas, porém estas foram habilmente suprimidas pelos editores, da seguinte forma: quando a câmera sai de Jaime e inicia seu retorno para André, a voz que ouvimos já é oriunda do plano de encerramento de entrevista, e não do plano atual. Quando a câmera chega efetivamente no rosto de André há um corte seco e a inserção do plano de encerramento da sequência, com um enquadramento muito próximo daquele que havia no rosto de Jaime, no plano anterior. É como se a câmera simplesmente tivesse saído de Jaime e voltado para o entrevistador André. Esse pequeno truque valorizou a fragilidade das últimas palavras de Jaime: ele não sabe qual é o favor que quer pedir aos espectadores. Donde se pode inferir uma proposta dos realizadores: meninos de rua não precisam de favores, mas de atitudes da sociedade.

O quarto bloco (2'35") é a segunda parte da encenação e se apresenta da mesma maneira que a primeira, com friso *biseauté* e letreiro com a inscrição "*II – O Estouro da Boca*". Levados pelo menino que é forçado a alcagüetar o "cabeça", os policiais chegam até a "boca". Armam o flagrante e pressionam o traficante a entregar toda a droga. Também exigem R\$ 2 mil para não levá-lo preso. O traficante paga e é orientado a não revelar nada sobre a transação, sob o risco de ser morto. Os policiais partem e a câmera, de longe, os acompanha. Logo à frente, encontram o menino delator e dão a ele uma parte da droga. O menino embolsa as pedras de crack e se afasta dos policiais.

O quinto bloco (7'42"), traz mais depoimentos dos meninos de rua, alguns colhidos pelos realizadores, outros pelos próprios jovens. Entra em cena a questão do uso de drogas. Alguns dizem que as usam para combater momentos de depressão, outros por revolta contra a sociedade. Alguns dizem que já pararam de usar, outros titubeiam e outros revelam que não conseguem abandonar o vício. Um rapaz, chamado pelos colegas de Ricardo Rocha, chegou a ganhar prêmio de melhor jogador num evento esportivo, o que para ele evidencia que os meninos de rua têm "*o que mostrar para as pessoas*". Dois meninos mostram os locais utilizados para as necessidades fisiológicas, que são os jardins da Praça da Sé, bem como o espelho d'água onde se banham, caracterizado por um deles como "*o lugar, o ambiente mais bonito que tem do Brasil*". Um garoto entrevista outros moradores da praça, adultos, como mendigos e desempregados.

Talvez as partes mais notáveis do bloco sejam aquelas protagonizadas por uma moça que se identifica como Regina e que tenta incorporar a desenvoltura de repórteres e apresentadores de TV, chegando a se valer do bordão "Aqui, Agora". Quase sempre em planos-seqüência, como difundido pelo extinto programa do SBT, Regina mostra-se bastante à vontade, e contagia suas colegas a terem o mesmo comportamento diante da câmera. Pergunta sobre o modo preferido de vestir que cada uma adota, aborda a maneira como as moças lidam com os

rapazes e também a auto-estima que possuem. Em resposta, as entrevistadas exibem-se em tom de brincadeira, porém aparentando segurança e autenticidade nas respostas.

O sexto bloco (1'20") é a parte final da encenação e também traz letreiro – “*III – O Retorno*”- e o filete em *biseauté*. Neste segmento, vemos que os traficantes se revoltam por terem sido delatados pelo menino e querem vingança. Ao visualizarem o menino, abordam-no e começam a espancá-lo. Os policiais corruptos voltam, separam a briga, e tentam extorquir mais dinheiro dos traficantes. Como estes não têm o que oferecer, são executados. Um novo letreiro surge com a informação: “*167 pessoas foram mortas em 49 chacinas na região de S. Paulo em 1995*”. Há uma dissolvência e imagens e letreiro dão lugar a um *black*.

O sétimo e último bloco (3'12") começa com um ligeiro aclaramento do plano anterior e a voz *off* de um dos realizadores dizendo “*Valeu, valeu*”, confirmando que a cena recém rodada atingira os objetivos. A imagem que vemos na penumbra é do chão da praça, um indicador de que a câmera permanecia ligada, porém sem qualquer objetivo fixo. Há um corte seco nessa imagem e a imagem seguinte mostra em quadro o rapaz que desempenhou o papel de policial. Ele começa a ser entrevistado pela mesma voz do realizador que gritou no plano anterior. É questionado sobre a veracidade das cenas que acabaram de filmar. O rapaz diz que sim, que é o cotidiano dos moradores de rua em conflito com os policiais corruptos. Explica que associado a toda boca de tráfico existe também o policial corrupto que a explora, um “ganso” (alcagüeta) que faz a delação, e o traficante e seus sócios, que pagam propina mas que acabam executados por saberem demais. É questionado também sobre uma possível solução para o problema. Desta vez, sugere que resolver o problema cabe à sociedade, pois é esta que tem que tirar das ruas os policiais corruptos. O bloco termina com nova apresentação de Regina, que agora organiza um breve desfile de modas com as moradoras da praça, finalizado com o bordão “*Aqui, Agora, as mulheres da Praça da Sé*”. O microfone permanece aberto por alguns segundos, captando risos e

expressões de divertimento das moças. A última sequência acontece com Regina ao microfone cantando em tom de sátira um samba que traz, entre outros, os seguintes dizeres:

*“O que será o amanhã
se a sociedade não me quer
a minha escola
é no ventinho do metrô Praça da Sé
(...)
Bem ou mal, mal ou bem
Se não estou na rua estou na Febem”*

A cantoria de Regina fica em *off*, surgem imagens de alguns momentos dos blocos anteriores e um letreiro toma conta da tela, informando:

A oficina de vídeo foi realizada com o objetivo de devolver a imagem aos meninos e meninas da Sé.

3.3.4.2 Letreiros delatores

Questão fundamental para a análise de um documentário é saber quem o produziu. No caso de *As Pedras no Meio do Caminho* somos informados por um letreiro, logo de início, que o vídeo foi feito a partir da produção de meninos e meninas de rua na Praça da Sé, São Paulo. Ao final, outro letreiro indica que o documentário é resultado de um processo – uma oficina de vídeo – cujo objetivo era devolver a imagem aos meninos e meninas da Sé. Mais adiante, nos créditos finais, são confirmadas o apoio do Instituto Goethe de São Paulo, da PUC/SP, do SESC, do Sindicato dos Bancários de SP e da fotógrafa Maureen Bisilliat. Os créditos destacam também uma “equipe de vídeo”, composta por quatro pessoas e um grupo de “responsabilidade

pedagógica”, integrado por outras quatro pessoas e coordenado pela Pastoral do Menor (portanto ligado à igreja católica).

A partir das condições apresentadas podemos identificar três grupos principais na realização do documentário. O primeiro é a equipe de vídeo. O segundo, que se integra ao primeiro para formar um grupo dominante – a quem considerarei os realizadores de fato -, é a Igreja, representada pela Pastoral do Menor. E o terceiro é o constituído pelos meninos e meninas da Sé. *As Pedras no Meio do Caminho* é, portanto, a soma de enunciados produzidos por esses três grupos.

Logo, conclui-se que o documentário é o resultado da interação de diversas entidades e pessoas, entre as quais estão os meninos da Sé, e não majoritariamente por estes, como poderia acreditar algum espectador menos atento que confiasse apenas no letreiro inicial. Uma rápida reflexão sobre a posse e a propriedade dos equipamentos de registro de imagem e som já daria a medida da participação desses meninos: como não possuem tais equipamentos (e, em menor escala, não dominam a linguagem do vídeo) só resta aos meninos seguir orientações e, em certos momentos, até submeter-se ao comando dos verdadeiros realizadores. Assim, não seria demais afirmar novamente que a voz do documentário acaba sendo uma prerrogativa dos realizadores, que são os detentores dos meios de produção.

A premissa anterior, todavia, não invalida a possibilidade de os representados ocuparem espaços durante os processos de gravação e direcionarem a produção do documentário para seus interesses⁸⁹, auferindo um pouco mais de autonomia na sua representação. E nem que o resultado das representações seja desfavorável ao representados, como já me referi anteriormente sobre outros documentários.

⁸⁹ Cf. **Whose Story is It?**, MacDougall, 1992.

As Pedras no Meio do Caminho se apresenta como um documentário com voz de perspectiva; não há um narrador que nos imponha uma determinada visão sobre as situações e depoimentos registrados. Contudo, o letreiro final opera em sentido inverso: funciona como um comentário que nos obriga a entender o propósito desse vídeo conforme o descrito, “*devolver a imagem aos meninos e meninas da Sé*”. Isto é, cerceia ao espectador a possibilidade de livre interpretação ao que acabou de assistir. Em outras palavras, o letreiro é um esforço para que compreendamos o documentário pelo ponto de vista dos realizadores, qual seja, o de que os meninos de rua têm, na verdade, uma outra imagem, diferente daquela a que são comumente associados (marginais irrecuperáveis, violentos, etc). Não são culpados, mas vítimas da sociedade em que vivem. E é assim que, de certa forma, somos “obrigados” a interpretar tal documentário⁹⁰.

Alguns aspectos da retórica clássica elencados por Nichols (2001) são facilmente identificados em *As Pedras...* e corroboram as idéias do parágrafo anterior. A escolha das “provas” ou “evidências” sobre aquilo que se deseja argumentar apela para a comoção da platéia; são as chamadas “evidências artísticas”⁹¹. De maneira geral, o documentário opera com dois tipos de provas: as *emocionais*, encontradas nos blocos em que há depoimentos dos jovens, e as *demonstrativas*, presentes nos blocos em que ocorrem as encenações. As provas emocionais, por exemplo, são encontradas nas falas e na própria imagem dos garotos: pobres, sem conforto para dormir, sem espaço para higiene adequada e vítimas da violência no próprio lar. O depoimento de um jovem que declara não ter conseguido abandonar as drogas e que esse é o seu maior problema, no quinto bloco, é sem dúvida um artifício que comove o espectador.

⁹⁰ Insisto nessa linha de argumentação de que o letreiro final de *As Pedras...* atua como voz de comentário e que pode até alterar o sentido da voz do documentário. O efeito gerado certamente seria diferente se o letreiro tivesse sido inserido de maneira discreta, após os créditos finais.

⁹¹ Q.v. item 2.4.2.2.1 desta dissertação.

As provas *demonstrativas*, como já dito, estão nos blocos das encenações. Sua função é provar algo – no caso, como ocorrem as investidas dos policiais corruptos contra meninos de rua e traficantes e qual o desfecho disso. O termo “prova”, obviamente, não deve ser encarado sob o aspecto jurídico-legal, mas como um recurso dentro da retórica do vídeo para justificar a argumentação.

Quanto ao arranjo, a retórica de *As Pedras...* adota a estrutura do tipo *problema-solução*, mas não segue exatamente todos os passos preconizados pela oratória clássica (proposição, explicação, defesa, refutação, resumo). Há uma problemática evidenciada na questão central – os meninos e meninas da Sé e suas mazelas, como as drogas e a exploração pelos maus policiais – e uma solução que fica sugerida no sétimo bloco, através da fala do jovem que interpreta o policial na encenação: “*quem tem que fazer isso é a sociedade*”. Não se verifica uma alternância entre prós e contras à questão, para que o espectador identifique outras facetas do mesmo problema. Há apenas um ponto de vista - favorável aos meninos de rua - e uma solução genérica, sem detalhes, que seria cobrar da sociedade uma nova postura em relação ao problema.

3.3.4.3 Representações compartilhadas

Em *As Pedras no Meio do Caminho* podem ser identificados dois modos de representação principais, associados à atuação dos dois grupos de realizadores: o dominante (equipe de vídeo e representantes da igreja católica) e os meninos e meninas da Sé. Se observarmos as seqüências em que o controle das ações de registro ocorre sob influência majoritária do grupo dominante, verificamos atitudes ligadas ao modo reflexivo: as câmeras se deixam registrar e são referenciadas pelos representados através de olhares e da fala, os

microfones aparecem com frequência, vozes da equipe de vídeo são registradas.⁹² O espectador fica ciente de que as ações registradas são respostas a proposições feitas por uma equipe externa aos representados.

Por outro lado, se nos detivermos nos momentos em que os jovens controlam o microfone⁹³, vamos identificar posturas do modo participativo. Os entrevistadores entram em quadro, interagem com os entrevistados e criam situações inusitadas. Destaque-se sobre esse aspecto a atuação da personagem Regina (no quinto e no sétimo blocos), que improvisa entrevistas e até um desfile de modas, estimulando outras moças ao redor a se manifestarem com palavras ou atitudes perante as câmeras. Sem dúvida, se Regina não estivesse lá, tais cenas não se sucederiam.

A aplicação conjunta de estratégias dos modos reflexivo e participativo nesse documentário ofereceu ao espectador oportunidades para fruir de representações menos dirigidas pela equipe dominante. Embora esta, como já explicado anteriormente, tenha mantido o controle das operações fílmicas, a liberdade no controle do microfone e a espontaneidade durante as entrevistas, nas perguntas e nas respostas, levam a crer que as escolhas feitas pelos jovens, no tocante à sua representação, tenham sido em boa parte respeitadas.

Outros aspectos que contribuem favoravelmente a uma adequada representação desses jovens podem ser percebidos na edição. Não houve fragmentação de falas – ouvimos perguntas e respostas que permitem compreender o raciocínio de entrevistados e entrevistadores. A trilha sonora ficou reduzida a trechos de um canto hip-hop, no início e fim de alguns blocos e por

⁹² A reflexividade neste vídeo está associada ao fato de não ocultar ao espectador que existe um processo de filmagem em ação, como ocorre em alguns filmes de David MacDougall. Não se percebe em *As Pedras...* a proposta de reflexividade atribuída por Bill Nichols a Trinh T. Minh-ha, a qual implica em fazer com que o espectador questione a validade dos documentários como forma de representação do real. Cf. item 2.4.3.5 desta dissertação.

⁹³ Não há o controle das câmeras pelos meninos e meninas. De acordo com a ficha técnica, a operação das câmeras ficou sob o comando de membros do grupo dominante, assim como a edição.

apenas alguns segundos; não houve adição de efeitos sonoros ou músicas patéticas⁹⁴. Não houve utilização de câmera lenta para aumentar a dramaticidade das cenas e a câmera mostrou-se comprometida com os interesses dos representados.

Ilustra bem esse último aspecto – o comprometimento da câmera - uma ocorrência logo no primeiro bloco do vídeo, quando a moça Anaí relata a maneira que os meninos dormem e, em segundo plano, vemos uma menina cheirando cola. Esse momento inusitado, embora fornecesse uma carga visual muito mais forte que a explicação de Anaí, não desviou a atenção do cinegrafista. A câmera não persegue a menina cheirando cola - a imagem do sensacional – mas permanece atenta à explicação de Anaí, que comanda nesse momento o processo de representação.

⁹⁴Apenas nas cenas finais, no fim do desfile de modas, foi adicionado um trecho de frevo, que ficou aparentemente destoante das imagens, mais lentas que o ritmo da música.

3.3.5 ***NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999, 35 mm, 59')**

O documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund, foi rodado entre 1997 e 1998 no Morro Dona Marta, favela que recobre a encosta de mesmo nome, no bairro de Botafogo, zona sul da cidade do Rio de Janeiro. A proposta do filme é ouvir os principais envolvidos nos conflitos do tráfico de drogas nos morros do Rio, como policiais, traficantes e moradores das favelas.

Ao traçar o panorama da situação, logo na abertura, o narrador traz informações que são fundamentais para a compreensão do filme e também do problema em questão. Entre essas informações destacam-se as seguintes:

- o tráfico emprega cerca de 100 mil pessoas na cidade, número equivalente ao dos trabalhadores da prefeitura local;
- os conflitos originados com a expansão do tráfico, a partir da segunda metade dos anos 80 são os maiores responsáveis pelos homicídios na região: no Rio, uma pessoa morre a cada meia hora e 90% dessas mortes têm como causa disparos de armas de grosso calibre;
- nem todos os envolvidos com o tráfico moram em favelas, mas é nelas que se concentra a maior parte das ações da repressão policial.

A introdução do filme (e também do problema) dura cerca de 1'40" e é o único trecho que apresenta narração em *off*⁹⁵. As seqüências seguintes têm como fio condutor os testemunhos dos

⁹⁵ Aproximadamente na metade do filme há uma segunda (e última) narração *off*, com voz feminina, sobre imagens de uma operação policial numa favela, na qual os policiais conduzem um suspeito para o alto do morro. A narração diz que a intenção, nesses casos, é executar o suspeito num local ermo, a fim de evitar testemunhas. A estratégia dos moradores, em casos como esses, é formar um mutirão e acompanhar os policiais o tempo todo, até que eles desçam e levem o suspeito para o distrito policial.

entrevistados, havendo intervenção da voz dos realizadores apenas no momento das perguntas. Em nenhum momento há exposição visual dos realizadores ou de sua equipe.

Após a introdução, o filme segue uma estrutura de tópicos, identificados por letreiros (fundo preto e letras brancas). Esses tópicos abrangem temas ou situações, porém não são estanques, isto é, num determinado tópico encontram-se imagens ou depoimentos de personagens relacionados com outros segmentos. A estrutura do documentário pode ser assim esquematizada:

00'00" até 01'43" – Introdução (sem letreiros) – pré-créditos
01'43" título - *Notícias de uma guerra particular* - + *O policial*
02'48" - *O traficante*
04'53" - *O morador*
08'18" - *O início – 1950 – 1980* – (sobre o início do tráfico nos morros)
14'15" - *O combate*
25'18" - *A repressão*
34'24" - *As armas*
39'32" - *A desorganização*
45'00" - *O caos*
50'58" - *O cansaço*

No decorrer dos tópicos sucedem-se depoimentos surpreendentes e esclarecedores. Nem todos são novidades, e provavelmente não causariam espanto se exibidos separadamente. Porém, da maneira como estão alocados no filme fornecem uma lógica poucas vezes encontrada nas explicações (oficiais ou não) sobre o tráfico de drogas nos morros cariocas.

O título do filme foi extraído da declaração de um dos entrevistados (Capitão Pimentel, do Batalhão de Operações Especiais da PM, o BOPE). Segundo ele, os embates nos morros sinalizam, efetivamente, a existência de uma “guerra particular” entre policiais e traficantes. Deixa implícito com isso que cada morte, de um lado, será vingada com outra morte, pelo outro lado. O resultado desse conflito, tomado por muitos depoentes como uma situação quase irreversível, é sugerido pelas seqüências finais, que mostram o enterro de um policial e de um provável envolvido com o tráfico - ou seja, mais mortes.

Apesar do final em tom trágico, o filme não se caracteriza por mensagens derrotistas. Para um espectador atento ficará claro que a questão do tráfico de drogas e suas conseqüências podem ter solução, desde que sejam tomadas medidas que visem as causas reais do problema. Tais causas – aponta o documentário com muita clareza – vão além do abandono social a que está submetida a população pobre ou do fracasso da economia brasileira; elas estão também relacionadas ao descaso das classes média e alta (principais consumidoras de cocaína e estimuladoras da corrupção policial), à participação de setores do sistema financeiro (lavagem de dinheiro) e aos interesses dos países exportadores de armamentos, como EUA e Suíça.

3.3.5.1 Uma retórica bem comportada

Apesar da narração na introdução, o filme se processa em voz de perspectiva, na qual somos convidados a tirar nossas próprias conclusões ou a inferir as dos documentaristas. Porém, há uma linha de inteligibilidade tão bem construída que as conclusões dos espectadores dificilmente irão diferir daquela proposta pelo documentário, qual seja, a de que o tráfico possui razões estruturais e não apenas superficiais. A voz do documentário, nesse sentido, não se expressa como voz de comentário, mas tem um efeito bastante próximo.

A estrutura de *Notícias de uma Guerra Particular* é a do problema-solução. O problema, evidentemente, é o tráfico e suas mazelas. E a solução não vem feito uma fórmula a ser seguida, mas como um esclarecimento sobre como o tráfico se processa, como pensam e agem os principais atores envolvidos e quais são os pontos em que se sustenta. O filme deixa implícito que a solução demanda medidas de grande envergadura, e não apenas os tão alardeados investimentos para armar policiais ou construir mais presídios.

Dos procedimentos retóricos do documentário preconizados por Bill Nichols (2001)⁹⁶, alguns são facilmente identificados. A invenção, por exemplo, baseia-se nas evidências não-artísticas, que são os testemunhos que referendam o tema em debate. É importante notar que, à diferença de outros documentários analisados nesta dissertação e que apelam para evidências artísticas (declarações emocionadas, choro, personagens de bom caráter, etc), *Notícias...* emprega testemunhos bastante objetivos. Os argumentos trazidos não se dirigem ao coração do espectador, mas à sua inteligência. Policiais, traficantes e moradores entrevistados não falam em tom de autocomiseração ou em louvor próprio, mas investidos da experiência vivida e da razão.

Quanto ao estilo, verifica-se também uma mescla de modos de representação. Há características dos modos observativo e participativo, ou seja, há seqüências em que os documentaristas filmam sem deixar vestígios de sua presença ao espectador, e outras em que interagem verbalmente com os entrevistados. Todavia, a retórica desse documentário é tão bem articulada que não seria demais, como já dito acima, considerar que uma voz de comentário se insinua.

A memória no documentário *Notícias...* é exercitada com muita freqüência. Durante os depoimentos do escritor Paulo Lins (no tópico *O início - 1950-1980*), o que ouvimos é o seu rememorar sobre a chegada das drogas, em especial a cocaína, aos morros cariocas. Ilustram a sua fala imagens de arquivo, em preto-e-branco, com cenas das favelas e seus moradores em tempos idos, imagens que mostram um ambiente pacato, bucólico, bem diferente do atual. Os testemunhos dos entrevistados também são, em sua maioria, atos de exercitar a lembrança para compor o “teatro da memória” do próprio documentário.

Há que se destacar ainda um artifício recorrente empregado pelos realizadores para ativar a memória do espectador sobre o assunto do filme. De tempos em tempos são exibidas

⁹⁶ Cf. item 2.4.2.2 desta dissertação.

seqüências de adolescentes encapuzados, com fuzis nas mãos, fazendo uma espécie de operação de guerra dentro da favela. Essas seqüências intercalam depoimentos e servem para cobrir falas às vezes longas de alguns entrevistados. Agem como uma espécie de montagem paralela: enquanto tais personagens falam, é isso que está ocorrendo na favela - os soldados do tráfico estão vigiando o morro. Mas são também um chamamento à nossa memória para que não descuidemos da idéia da “guerra particular” proposta no título do filme e que de fato vigora nos cenários retratados.

Finalmente, no quesito transferência, vale a pena frisar outro aspecto de como essa oratória é posta em prática: o decoro. O narrador imaginário de *Notícias...* (que é o próprio filme) nos conta uma história sem desviar do tema ou criar artifícios para iludir-nos. O documentário mantém-se coerente aos propósitos expostos logo na abertura e prossegue sem recorrer a exageros ou dirigir apelos à emoção dos espectadores.

3.3.5.2 Como o infrator é exibido e como fala

Em *Notícias de uma Guerra Particular* o espectador tem acesso às imagens e às falas de diferentes tipos de infrator. Um primeiro grupo de infratores é o composto pelos adultos, que podem estar em ação e em liberdade, e por isso aparecem com o rosto coberto, para não serem identificados, ou que estão presos, e são mostrados com o rosto descoberto. Entre os adultos há ainda os que são exibidos apenas por fotos dos arquivos policiais ou por imagens estáticas e, portanto, não falam.

Um segundo grupo de infratores é aquele composto por menores entre 12 e 17 anos, que podem estar em liberdade ou em reformatórios. Em ambos os casos, aparecem sempre com o rosto encoberto ou esfumado, para impedir sua identificação. O terceiro grupo seria o dos

infratores abaixo de 12 anos, sempre exibidos com o rosto esfumaçado, a fim de preservar a sua identidade por questões legais e de segurança.

Embora a *voz* do infrator só possa ser aferida no conjunto dos meios empregados no documentário, é preciso destacar que a cobertura dos rostos por capuzes produz, obviamente, um efeito deletério na representação do entrevistado. Máscaras e capuzes impedem ao espectador o reconhecimento das feições do entrevistado e funcionam como índices da criminalidade. Quem esconde o rosto é porque não quer ser reconhecido, e se não quer ser reconhecido deve ter cometido algo errado. A imagem do rosto encapuzado ativa o imaginário do espectador, que pode atribuir ao representado um valor muito negativo, ou não condizente com o personagem em questão. A imagem desfocada ou esfumaçada na altura dos olhos, aplicada aos menores, também reforça o estigma de infrator, sendo por vezes índice de criminalidade juvenil. Mas produz mais um efeito de impessoalidade, diferente da sensação de monstruosidade (física e ou moral) associada ao rosto completamente coberto. Mesmo nos jovens que têm os olhos desfocados ainda percebemos os traços e expressões de seu rosto, elementos que nos auxiliam a compor sua representação.

Independentemente da maneira como foram visualmente retratados, os infratores em *Notícias...* conseguem, através de suas falas, expor-se com bastante liberdade. Percebe-se que estão bem à vontade e que há franqueza nas respostas. Contam de sua motivação para ingressar no crime, do relacionamento de troca com os moradores e com a polícia, do seu modo de agir. Suas declarações têm o mesmo peso ou valor no conjunto do filme do que as declarações dos policiais ou dos moradores das favelas. Não há sinais de que os documentaristas tenham privilegiado algum grupo de depoentes em detrimento de outro.

Talvez não seja arriscado demais dizer que os depoimentos dos infratores em *Notícias...* seja mais valorizado pelos espectadores do que os demais testemunhos. A razão disso é que o teor

das revelações feitas pelos infratores têm um caráter de ineditismo. Ouvimos nesse documentário dizeres que a mídia não consegue captar, ou sobre os quais se cala. Como já observado em outros momentos desta dissertação, a mídia, em especial o telejornalismo, tem falhado na representação dos infratores. Por isso a relevância dos depoimentos levantados por *Notícias...*, dos quais destacaremos a seguir alguns.

Um deles diz respeito a quem financia o tráfico. A resposta óbvia é o consumidor, mas parece haver uma tibieza dos meios de comunicação em reconhecer quem é esse consumidor. Já o traficante Adriano, um dos depoentes do filme, não deixa dúvidas:

A sociedade é que dá o lucro, que gasta mil, dois mil [reais]. Então, a maioria deles é tudo da classe alta, né? O pobre não tem condições de gastar mil reais ali, cheirando cocaína, porque o filho dele vai passar fome no outro dia. Agora, o rico gasta e não vai fazer falta. (Adriano, 26 anos, traficante).

Na trilha esclarecedora demarcada por Adriano, os documentaristas fincam mais um marco. É o depoimento de um policial, cujo teor não contradiz a fala traficante. Ao contrário, ela a respalda, o que indica que a fala do infrator deve ser encarada com seriedade:

A classe média, eles dão o dinheiro e com esse dinheiro o traficante vai comprar mais armas, e assim vai. Eles também são parte dos inimigos. [E] eles reclamam depois da violência. (Soldado Milton, do BOPE).

Outro depoimento notável vem de um detento do 26º DP, do Bairro do Encantado, também no Rio de Janeiro. Atrás das grades o preso explica, sem titubear, porque faz parte do mundo do crime, revelando com muita autenticidade a reflexão sobre sua condição e a revolta contra a sociedade que o oprime:

Do crime eu sou mesmo. Por quê? Porque eu sempre gostei das coisas boas e nunca gostei de ser massacrado pela sociedade, entendeu? Porque a sociedade nos massacra mesmo. Muitas coisas que eu tenho aí, hoje em dia, não foi a sociedade que meu deu, foi a minha luta. [...] Que sociedade é essa? Que sociedade é essa? Quero comprar um tênis Mizuno, o tênis está a 200 e tantos real... Se eu for trabalhar eu não vou conseguir comprar um tênis Mizuno. Então eu tenho que assaltar mesmo. (Kleber, detento.)

Mas talvez as falas mais impressionantes sejam as de dois adolescentes. Ambos estão detidos num reformatório em virtude dos delitos praticados. Em suas declarações, colhidas entre os anos da realização do filme – 1997 e 1998 – podemos perceber que o assassinato e queima do corpo do jornalista da Rede Globo, Tim Lopes, em junho de 2002, já era uma prática corriqueira.

Dizem os garotos:

Por exemplo, assim, a gente troca tiros na favela. Muitas vezes a polícia recua e sempre fica um soldado na favela, dois. Aí, se a gente conseguir pegar a gente amarra, espanca, dá tiro, depois bota no pneu e põe fogo. (Francisco, 16 anos, infrator detido.).

Depois, o diálogo da entrevistadora com Carlinhos:

- Quando você entrou para essa vida? (pergunta a entrevistadora)
- *Com 11 anos de idade.*
- E qual foi sua primeira missão?
- *Minha primeira missão? Matar um X 9⁹⁷.*
- Com 11 anos de idade?
- (acena positivamente com a cabeça)
- E o que ele fez e o que você fez?
- *Ele? Deu lance de que a gente embalava cocaína, maconha. Contou pros vermes, os policiais. Aí eu toquei fogo nele. Peguei lá sete rodas de pneu de carro, não, de caminhão, quer dizer, comprei cinco litros de gasolina, acendi o fósforo e botei fogo nele.*
- E quem pediu para você fazer isso?
- *Quem pediu? Meu patrão.*

⁹⁷ X9 é a gíria empregada para designar os informantes da polícia ou dedo-duros.

- E como é que você se sentiu quando você fez isso?
 - *Ué, me senti normal, que nem eu tô aqui agora. Se tiver que matar de novo, eu mato.*
 - Você já matou algum policial?
 - *Policial não, ainda não tive essa oportunidade.*
- (Carlinhos, 15 anos, infrator detido.)

O que a imprensa noticiou com estardalhaço por ocasião da morte de Tim Lopes, como se fosse algo inédito – a queima de cadáveres com pneus – já era um método usual, conhecido dos meninos das favelas. Logo, a morte do jornalista não foi mais trágica ou dramática do que as diversas que a antecederam. Entretanto, a grande imprensa tomou esse caso como “inaugural” para revelar tal tipo de atrocidade. Um descuido que poderia ter sido evitado se as falas de infratores como Francisco e Carlinhos tivessem sido levadas em conta. É importante salientar que os depoimentos desses infratores, assim como os de outros que integram *Notícias de uma guerra particular*, ajudam a construir a voz do documentário. Porém, a voz do documentário resultante não se sobrepõe sobre os testemunhos individuais. Não passamos a gostar ou a odiar mais ou menos os depoentes em virtude de como seus depoimentos ou imagens são alocados no filme. O filme não nos mostra um caminho a seguir ou uma posição a tomar contra ou a favor dessas pessoas, o que é uma postura bastante louvável. Pode-se dizer que os realizadores coletaram e utilizaram as entrevistas com maestria, mantendo uma independência saudável entre a voz do documentário (que em última instância é sempre a voz dos documentaristas) e a voz (ou representação) dos infratores.

3.3.5.3 Metáforas predizendo o futuro

Uma última observação sobre *Notícias...* é o emprego de metáforas, das quais destaco apenas três. A primeira ocorre numa cena em que um garoto com cerca de 14 anos, mirrado, com o rosto encapuzado, apresenta as armas usadas pelos traficantes para os quais trabalha. Sobre um tubo de inspeção de esgotos tampado ele deposita um verdadeiro arsenal, que conhece de cor. Conforme depõe as armas, ele vai enunciando: esta aqui é uma ponto-trinta brasileira (fuzil-metralhadora), este é um AK-47 russo, este é um AR-15 com lança-granadas, esta é uma PT 92 nove milímetros israelense (pistola). Em seguida, o menino se afasta e a câmera continua fixa por cerca de cinco segundos naquelas armas, antes de cortar para a próxima cena. O plano todo tem 37 segundos.

O que se depreende dessa cena é que ela conduz a um inevitável exercício de reflexão, reforçado pelos insistentes cinco segundos da câmera sobre as armas. Por mais que se discuta sobre o envolvimento dos jovens pobres com o tráfico, poucos argumentos substituirão a força daquelas imagens: um menino descalço, que mal pode com o peso dos fuzis, mas que discorre sobre eles com tamanha intimidade.

Outras imagens com equivalência de metáfora ocorrem quase ao final do filme. São imagens gravadas num reformatório para menores infratores. Nesse ponto, o contexto do filme trata da entrada permanente de novos elementos nas fileiras do tráfico para substituir aqueles que são detidos ou mortos. Um policial, o Capitão Pimentel, do Batalhão de Operações Especiais da PM, diz não ver luz no fim do túnel para o problema. Após a fala do policial há um corte e no plano seguinte vemos dezenas, talvez uma centena de adolescentes infratores sentados em formação no pátio do reformatório. A câmera caminha num plano seqüência, que é alongado pela câmera lenta. A sensação que essas imagens provocam é que realmente há um exército de

reserva aguardando seu momento para ser ajustado no tráfico. Palavras não traduziriam tão bem esse sentimento.

Já o final do documentário é também metafórico. Nos últimos minutos, acompanhamos em montagem paralela dois funerais: o de um policial e o de um rapaz de favela, provavelmente um infrator (não há referência explícita). As perdas de ambos os lados simbolizam menos que os conflitos chegaram a uma situação de empate do que indicam que a guerra vai continuar. E o resultado não será outro senão mais mortes.

3.3.6 O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS

(Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000, 35 mm, 75’)

O documentário trata de um tema polêmico e recorrente nos grandes centros urbanos: o justiceiro, figura intermediária entre o “bem” e o “mal” no imaginário da população, especialmente nas regiões carentes. Colocando em cena um desses personagens – Hélio José Muniz Filho, o Helinho, vulgo “Pequeno Príncipe” – os documentaristas tentam expor algumas causas do problema e possíveis soluções.

As causas, bem conhecidas, são a miséria e as carências que dela decorrem. As soluções podem passar pela música e a conscientização dos jovens, papel executado em boa medida pelo *rap*, acrônimo de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), música de estrutura simples, que trata de temas geralmente ligados à violência. Neste documentário, o rap está representado pelo músico José Alexandre Santos Oliveira - o “Garnizé” – integrante da banda “Faces do Subúrbio”. Há participação também dos Racionais MC’s, paradigma para os fãs do gênero. O cenário são regiões pobres do Grande Recife, em especial a capital e o município de Camaragibe, berço do Pequeno Príncipe e de Garnizé.

“Almas sebosas” é o termo atribuído pelos justiceiros – e pelos moradores da periferia recifense – aos bandidos, traficantes, ladrões, “*gente que não serve para nada*”, conforme um dos entrevistados. O Pequeno Príncipe, que tem 21 anos, está recluso no presídio Professor Aníbal Bruno, no Recife, acusado de ter cometido o assassinato de 44 pessoas⁹⁸. Não demonstra arrependimento e tenta justificar seus atos – para ele, eram apenas almas sebosas. Há quem lhe dê razão: a população de Camaragibe chega a fazer um abaixo-assinado solicitando a soltura do

⁹⁸ Número fornecido por um dos entrevistados do documentário, o delegado João Vieira Filho. De acordo com matérias publicadas na imprensa paulista, Helinho cometera entre 65 e 70 homicídios. Cf. Oricchio (2000a, 2000b,) e Lacerda (2001).

justiceiro, alegando que sua presença diminuiria a criminalidade nas redondezas... É um paradoxo que *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* trata de maneira cautelosa. Tomar partido nos casos de justiça implica, inevitavelmente, em alimentar a violência ao invés de combatê-la.

No decorrer do filme são entrevistados também a mãe de Helinho, um delegado, um advogado, uma fotojornalista e três justiceiros em liberdade. Encapuzados, estes últimos dão depoimentos estarrecedores sobre o seu modo de agir e sobre a certeza de que fazem justiça. O documentário tira sua força do contraponto feito com os depoimentos, dos movimentos rápidos de câmera e da trilha sonora embasada no rap e na percussão de Garnizé. Trabalha conteúdo e forma com talhe sob medida para o público jovem.

3.3.6.1 O espanto: justiça ou justiça?

O Rap do Pequeno Príncipe... não tem narração em *off* nem narrador aparente, sendo a voz do documentário de perspectiva. Não há blocos definidos e a utilização de letreiros só ocorre no final do filme. Tentar enquadrá-lo na tipologia dos modos de representação traçada por Bill Nichols pode levar ao insucesso. O recurso a uma pequena ficção, logo na abertura, e a linguagem de videoclipe em diversos momentos, torna mais seguro classificá-lo como um documentário híbrido. A construção da linha de inteligibilidade se dá pela alternância de depoimentos e pela inclusão de cenas e seqüências que provocam (ou revelam) antes de tudo, espanto.

Aliás, esse parece ser o motivador do documentário: o espanto dos documentaristas diante de algumas situações que permeiam a temática apresentada. A primeira, pouco racional, é a mais comumente compartilhada pelos espectadores quando diante da figura do Pequeno Príncipe:

como um rapaz franzino, de aspecto delicado até, o oposto dos tipos lombrosianos, pôde cometer tantos crimes? A segunda, mais elaborada, é a do sentimento comumente disseminado pela população de que os crimes de justificação não são exatamente crimes, mas justiça. O espanto se apresenta, então, como a manifestação de um problema. A solução possível seria a postura adotada pelos *rappers*: educação, além da informação através de música jovem e contagiante, difusora de mensagens de não-violência.

Constata-se, assim, que o eixo adotado para estruturar esse documentário é o do problema-solução. Um eixo que viabiliza, em grande parte, a aplicação da retórica clássica, como vimos no capítulo anterior. É esse exercício retórico que Caldas e Luna executam em *O Rap do Pequeno Príncipe...*, arrebanhando provas e produzindo evidências artísticas, alternando posições pró e contra o tema, chamando o espectador para argumentos da razão e também da emoção. E transferindo, de forma muitíssimo adequada ao público destinatário – os jovens – essas mensagens com o apoio da música. Vejamos, a seguir, como se desenvolve a retórica nesse documentário, analisando alguns procedimentos aventados por Nichols⁹⁹, em especial a invenção e o arranjo.

No quesito **invenção**, os documentaristas se valeram tanto de provas irrefutáveis quanto de artifícios artísticos, ou seja, que dão a impressão de provar algo. Assim, ficamos sabendo que Helinho é um justiceiro com dezenas de homicídios praticados, ao mesmo tempo em que foi um bom filho e é admirado pela comunidade em que vivia. Evidencia-se, então, o dilema (ou paradoxo): é um criminoso, mas seus atos contam com a aprovação de pessoas de bem. Ou então: suas ações serviram para diminuir a atuação de bandidos, sendo por isso, justificadas.

No quesito **arranjo**, que sustenta de fato a estrutura problema-solução, podem ser identificadas claramente suas diversas fases. Assim:

⁹⁹ Sobre a retórica no documentário cf. item 2.4.2.2 desta dissertação.

a) a **abertura**, concebida para prender a atenção do público, traz cenas de força inquestionável: um homem, com o dorso nu, que rasteja durante uma espécie de procissão. Essas cenas só adquirem sentido quando, mais adiante, ouve-se o slogan de um programa radiofônico: “Quem não reage, rasteja”. O rastejamento - que se repete perto do final do filme¹⁰⁰ – constitui uma bela metáfora sobre o comportamento popular com relação ao problema em questão: é preciso reagir dando apoio aos justiceiros, pois eles eliminam os bandidos para que não rastejemos, para que não fiquemos à sua mercê. É também uma metáfora de mão-dupla, já que a perspectiva do documentário não é defender justiceiro ou alma sebosa, mas alternativas para a violência. Logo, quem não reage também à existência dos justiceiros, rasteja, pois acaba submetido a estes.

b) a **explicação** se processa na alternância de depoimentos. Começamos ouvindo o músico Garnizé, que coloca o problema da criminalidade em Camaragibe, citando uma ocorrência vivida por ele: fora assaltado por um sujeito que, pouco tempo depois, era eliminado pelo Helinho-Pequeno Príncipe. Seguem-se depoimentos breves de Helinho, de sua mãe (que é contrária ao justicamento), de outros justiceiros, de um delegado. Ouve-se também a leitura em *off*¹⁰¹ de um abaixo-assinado feito pela população local em defesa de Helinho. Há, assim, uma série de argumentos pró e contra o problema, permitindo ao espectador ir tecendo sua opinião sobre o assunto.

c) a **defesa** direta do ponto de vista que o documentário apóia está dispersa por todo o filme. Mas um momento concentra de maneira delicada essa defesa, e o faz na forma de outra metáfora. Ocorre nas cenas em que Garnizé fala da sua intenção de mudar o comportamento da comunidade, de modificar o modo de pensar das pessoas, de tirar as crianças da rua. Para ele, “a

¹⁰⁰ Ao final do filme o rastejamento parece simbolizar mais a submissão a Deus diante dos problemas da criminalidade, perdendo, assim, o seu caráter metafórico de submissão aos justiceiros ou aos almas sebosas.

¹⁰¹ Essa leitura, provavelmente gravada e difundida através rádios comunitárias ou de carros de som, é apresentada no documentário na seqüência em que se vê um veículo velho, com alto-falantes, circulando pelas ruas da comunidade.

base de tudo é a educação”. Sua fala vai sendo intercalada por planos de uma escola primária: o pátio, as crianças, a sala de aula. Num determinado instante, o músico faz menção de citar os sofrimentos por que já passou. Mas antes de completar a fala, sua voz é interrompida pela emoção, ele baixa os olhos, a cabeça, e fica em silêncio por alguns instantes. Esse silêncio é quebrado pelo som de uma salva de palmas, proveniente do plano seguinte, no qual vemos crianças sentadas em ordem, aplaudindo. A sequência toda comporta o seguinte raciocínio: mudar o pensamento da população desde a infância, através da educação e da arte, é uma forma de evitar a violência. É, portanto, uma idéia que merece aplausos. É também uma demonstração de apoio, de carinho, dos realizadores para com o músico e suas propostas.

d) a **refutação** das idéias contrárias à perspectiva do filme também está dispersa em diversos momentos. Talvez o momento em que essa refutação fique mais clara, isto é, em que o espectador perceba que pode ser um erro tremendo apoiar a existência de justiceiros, ocorra na sequência em que três justiceiros encapuzados relatam uma ação que cometeram. Para vingar a morte de um companheiro, invadiram uma boca de fumo e mataram os que usavam boné, tinham tatuagem ou estavam de bermudão - índices, para eles, de almas sebosas. “Nesse dia a gente matou uns sete”, relata um dos entrevistados. Imediatamente, outro retruca, explicando que eles não podiam agir desse jeito¹⁰². Afinal, o simples fato de usar boné ou tatuagem não assegura que o sujeito seja ladrão. A reflexão correta do justiceiro, contudo, não devolve a vida aos (in) justicados. E desperta o espectador para o fato de que apoiar tal comportamento pode significar um risco para si próprio, especialmente se portar marcas ou vestimentas como tatuagem, boné e bermudão, adereços tão corriqueiros entre os jovens.

¹⁰² A partir dessa fala, o som vai para *off* e as imagens que vemos mostram as tatuagens e o rosto de músicos do Faces do Subúrbio e do Racionais MC's. As imagens confirmam a fala do infrator: nem todos que usam tatuagem são ladrões.

e) o **resumo** do caso, de forma a predispor a platéia para agir favoravelmente à proposta do filme, se fortalece nos minutos finais, quando vemos Helinho caminhando pelo pátio da prisão até ser trancafiado na cela. Enquanto isso, ouvimos em *off* sua mãe dizer que espera que ele sirva de exemplo para outros, para que ninguém cometa os erros que ele cometeu. Surgem novamente imagens do homem rastejante e da procissão, sobre a trilha sonora de um rap cujo refrão é “*Deus, abençoe meu povo; Deus, abençoe a todos*”. Após, vemos Helinho e Garnizé no pátio da prisão, de mãos dadas e olhares baixos, numa cena silenciosa e de caráter quase religioso, de comunhão. Seguem novos depoimentos dos justiceiros e de Helinho, dizendo basicamente a mesma coisa: é preciso matar os almas sebosas, mesmo que não resolva o problema, já que sempre nascem outros, assim como sempre nascerão novos justiceiros. O plano final mostra os três encapuzados tocando as mãos em despedida e seguindo cada um para um ponto da tela, saindo de quadro, com a voz de um deles em *off*, cujos últimos dizeres são: “*A gente não pode imaginar nada, a gente tem que acontecer*”. Dois letreiros se sucedem, em silêncio. No primeiro, lemos: “O justiceiro Helinho foi julgado e condenado a um total de 99 anos de prisão”. No segundo, que encerra definitivamente o filme, está escrito: “O músico Alexandre Garnizé desenvolve um trabalho educativo com crianças de Camaragibe e é baterista do grupo Faces do Subúrbio”. Está dada a mensagem: não se trata, simplesmente, de apoiar ou reprimir os justiceiros, mas de adotar novas perspectivas de combate à violência.

A retórica desse documentário contempla, principalmente no final, um caráter de “moral da história”: para quebrar o ciclo justiceiros-almas sebosas é preciso agir de maneira adequada, introduzindo ações de cunho sócio-educativo, de lazer e informação para os jovens de periferia.

3.3.6.2 O príncipe, os três bandidos e a caricatura

Como em outros documentários analisados neste trabalho, a voz do infrator em *O Rap do Pequeno Príncipe...* não é utilizada essencialmente para dar vazão à expressão do *outro* filmado, mas para ajudar a compor a voz do documentário. Helinho, os justiceiros e o travesti – sobre o qual comentarei em seguida – não falam para se construir, mas para construir a perspectiva do filme. Como decorrência, o espectador se depara com uma visão particular dos representados, obtida pela lente dos realizadores. Observar como essa representação foi arquitetada e identificar alguns sentidos resultantes dessas escolhas dos cineastas são os exercícios sobre os quais me deterei a seguir.

Dois aspectos saltam aos olhos em *O Rap do Pequeno Príncipe...* na análise do personagem-título. Primeiro, a maneira como suas falas são quase sempre intercaladas pelas falas de outros personagens, em especial, da mãe. Há também a fala de Garnizé, do delegado, dos outros justiceiros, sendo o contraponto bastante freqüente. Essa estratégia colabora para que conheçamos diversos lados da questão. Mas suscita também a idéia de que Helinho não pode ou não consegue se expressar sozinho; é preciso que outros acorram para que possamos compreender de fato como ele é. Segundo, há uma disparidade entre o tempo destinado a ele, o personagem-título, e o disponibilizado à mãe, que tem um papel de menor peso no filme, se comparado ao do filho. O total das falas de Helinho no documentário está por volta de 2'30", ao passo que a mãe discorre por 4'35", quase o dobro do tempo. E diluindo a fala de Helinho ainda há as explicações de Garnizé, o posicionamento do delegado, as opiniões dos justiceiros. Tudo isso sugere que Helinho seja mais falado do que fale, seja construído ao invés de construir-se.

Com relação ao enquadramento, Helinho não recebe um tratamento muito diferenciado dos demais personagens. O filme traz, obviamente, imagens do rapaz atrás das grades e

enquadramentos fechados no rosto, trabalhando bastante com planos de detalhe. Mas, outros entrevistados também são registrados de maneira semelhante, em planos fechados no rosto¹⁰³. Helinho pode ser visto também de corpo inteiro, caminhando no pátio da prisão, abraçando a mãe no dia de visita ou mesmo na cela.

Já os três justiceiros são filmados em planos abertos, no alto de um terreno descampado, de onde se pode avistar, ao longe, partes de uma bairro supostamente de periferia. Os três entram em quadro caminhando e são quase sempre registrados em plano de conjunto. Suas cabeças e rostos estão cobertos por gorros e panos, impedindo que sejam reconhecidos, pois estão em liberdade. Vestem bermudas e camisetas. Calçam chinelos, sandálias e tênis, respectivamente. Por terem os rostos cobertos, nem sempre se percebe se estão de fato falando ou se a voz está em *off*. Suas falas também são intercaladas, mas em duas situações nota-se claramente a intenção dos realizadores em desconstruir o discurso dos justiceiros, seja com o auxílio da ironia ou da simples refutação das idéias através de imagens.

Na sua primeira aparição, por exemplo, quando explicam que o que fazem “*é limpar a cidade*”, eliminando os almas sebosas, começam a ser intercaladas imagens de uma televisão exibindo cenas de golpes marciais. Tais cenas, extraídas do filme *O Vagabundo Faixa Preta* (1992), de Simão Martiniano, são precariamente produzidas e induzem ao riso. Aos poucos vamos ouvindo a opinião dos justiceiros sobre a programação de TV. Um deles diz não gostar, mas outro afirma que adora, que se inspira na televisão e em filmes de ação com o ator Steven Seagall: “*Tudo que eu vejo (nesses filmes) eu quero fazer*”. A cada fala, vemos um novo trecho de imagem *fake*, e o conjunto da seqüência gera um efeito de absurdo, de estupefação, de humor negro, até. Por essa montagem criativa passamos a perceber quão insólita é a atividade desses

¹⁰³ A mãe de Helinho, talvez para que tivesse sua identidade resguardada, só foi registrada em planos de detalhe no rosto, principalmente olhos e boca. Aparece algumas vezes de corpo inteiro, mas de costas.

justiceiros, que fazem do matar uma quase-brincadeira inspirada pela ficção da TV. Embora os elementos envolvidos nessa construção remetam a uma metonímia (fala-se sobre violência e TV e temos imagens dos mesmos assuntos), o efeito é puramente metafórico, pois sua significação extrapola o sentido imediato das falas e das imagens.

A outra situação de desconstrução do discurso dos justiceiros é aquela já descrita anteriormente no item *arranjo-refutação*. Após as explicações de como eliminaram sete almas sebosas, escolhendo para vítimas os que usavam boné, bermudão e tatuagem, e de como passaram a se dar conta de que isso era um equívoco, são inseridos planos em que vemos músicos de rap com partes do corpo cobertas por tatuagens. O que conduz à reflexão de que os justiceiros podem ter assassinado diversos inocentes. Ou que, se seguirem à risca sua forma preconceituosa de identificar bandidos, nem mesmo ídolos do rap – como Mano Brown e Garnizé, que aparecem nas imagens – estarão livres do extermínio.

Finalizando a apreciação da voz dos infratores neste documentário, é importante observar a cena do travesti. Trata-se de um plano-sequência com 37 segundos, onde vemos um travesti estendendo roupas num varal no pátio da prisão. Há um diálogo breve entre uma voz fora de campo, da qual mal ouvimos as perguntas, e o preso, que não interrompe suas atividades para responder. O diálogo é o seguinte:

- Quanto tempo você tem para cumprir aqui? (pergunta o entrevistador, quase inaudível)
- *Eu tenho oito (anos).*
- Artigo o quê?
- *Artigo 12.*
- É o quê o artigo 12?
- *Entorpecente, maconha.*
- Cê tava fazendo o quê com a maconha?

- *Tava traficando. E agora eu passo a lavar calcinha, tá vendo, que coisa?*

Mesmo que inserida num contexto de imagens prisionais, essa sequência não se alinha com a perspectiva do filme. Apresenta bem pouca ou nenhuma conexão de significados com as cenas anteriores e posteriores. É uma cena isolada, que remete a um possível voyeurismo dos realizadores. Não acrescenta informação, não contempla metáforas ou sequer metonímias. Não está associada ao sexo na prisão (como o faz várias vezes *Tereza*) nem exatamente ao tráfico de drogas. Parece mais querer explorar o cômico onde há uma situação dramática. E cria um efeito de bizarro, revelando de maneira gratuita um corpo masculino com os seios ressaltados pela aplicação de silicone. Neste caso, o infrator ficou nitidamente prejudicado pela representação criada. Foi convertido de humano em objeto, em caricatura.

3.3.6.3 A metáfora aérea

Se a variedade de estratégias de linguagem empregada em *O Rap do Pequeno Príncipe...* torna problemático tentar encaixá-lo em um dos modos de representação dos documentários, o mesmo acontece com a sua produção de sentidos. Tentar restituí-los em texto escrito pode redundar em fracasso, especialmente porque envolve interpretações pessoais. Não foi sem esforço que tentei descrever as metáforas mais aparentes: a do rastejamento, dos aplausos para Garnizé e da relação justiceiros – banalização da violência. *O Rap do Pequeno Príncipe...* realiza um jogo aparentemente interminável de significações e escrever sobre elas reduz sua riqueza.

Entretanto, uma outra metáfora precisa ser descrita, tamanho o seu efeito. Ela ocorre na metade do filme, e compreende um *travelling* aéreo sobre a periferia de uma grande cidade,

enquanto uma música dos Racionais MC's vai citando ritmadamente os nomes de diversos bairros pobres de São Paulo e de outras cidades brasileiras¹⁰⁴.

A sensação causada por esse grande plano sequência de dois minutos é a da enormidade das periferias: o mar de telhadinhos parece nunca se acabar. Na mesma proporção do tamanho dos bairros, somos despertados para os problemas que eles podem conter. Problemas esses corriqueiros nos bairros citados na música executada sob o plano: Jardim Ângela, Capão Redondo, Pirajussara, Vietnã, Cidade de Deus, etc – localidades pobres, frequentemente associadas a altos índices de violência. Voltamos à temática do filme e nos damos conta de que por todo o Brasil – e não apenas no Grande Recife – podem estar sendo gerados “Helinhos” justiceiros. A sequência aérea funciona, então, como um novo momento de espanto: a partir do sobrevôo de um bairro refletimos sobre a violência em um país todo. Sem dúvida uma nova metáfora, que cumpre brilhantemente o seu papel de instigar o espectador.

Finalizando, *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* prescreve também um possível final para o justiceiro Helinho. Algumas sequências são utilizadas para discorrer sobre os riscos por que passam os justiceiros dentro da prisão, local onde são constantemente ameaçados de morte. Num depoimento emocionado, a mãe de Helinho evidencia esse temor. Ele próprio diz já ter sido alertado sobre o perigo que corre e que está se precavendo. Complementam essas falas alguns planos com imagens de um cemitério. O final prescrito se cumpre pouco mais de um ano após a realização do filme: não obstante suas precauções, Helinho foi morto a facadas por três outros presos em 14 de janeiro de 2001.

¹⁰⁴ A primeira impressão gerada é que o *travelling* aéreo está sendo feito sobre São Paulo, uma vez que os Racionais estão intimamente ligados à periferia paulistana. Mas a imagem gravada registra bairros da periferia do Recife. A música em questão é *Salve*, do CD *Sobrevivendo no Inferno* (1994).

3.3.7 *PRESOS* (Fernando Weller, 2001, vídeo, 28')

O vídeo traz entrevistas com três presidiários do Rio de Janeiro: Edson, encarcerado na Penitenciária Lemos de Brito, e Rita e Maria, que cumprem penas na Penitenciária Talavera Bruce. Em seus depoimentos os presidiários contam por quê estão presos, fazem reflexões sobre os erros que cometeram, revelam o que aprenderam a fazer de bom na prisão e demonstram estar imbuídos de sentimentos de recuperação. O documentarista procura destacar - inclusive na sinopse do vídeo - que os representados encontraram na arte uma forma de afirmar sua humanidade. Assim, ficamos sabendo que Edson pinta quadros e faz parte de um grupo de teatro organizado pelos internos. Rita compõe músicas e as interpreta em seu violão. E Maria desenha e escreve poemas.

A perspectiva que esse documentário evidencia não é a de retratar misérias, mas a de mostrar superações. O resultado é uma espécie de lenitivo para os espectadores constantemente bombardeados por imagens que associam crimes e criminosos a uma barbárie extremada. Os depoimentos nos lembram que não somos muito diferentes dos três personagens em questão; o que eles fizeram qualquer um poderia fazer. O crime está ao alcance de todos. E a possibilidade de recuperação também.

3.3.7.1 A estrutura: questões e personagens

O documentarista estrutura o vídeo com base em cinco questões ou temas, as quais nem sempre o ouvimos enunciar, mas que transparecem claramente nas respostas dos entrevistados:

- a) Por que você foi preso e o que fazia antes?

- b) O que você faz (ou aprendeu a fazer) de bom na prisão?
- c) Como é a vida na prisão, longe dos entes queridos e sem liberdade?
- d) O que é liberdade para você?
- e) Como você reflete sobre essa situação, sobre estar preso?

Através das respostas vamos conhecendo Edson, Rita e Maria e rapidamente percebemos que o documentarista optou pelo emprego de *provas éticas*, ou seja, que geram no espectador uma impressão de personagens com boa moral e credibilidade¹⁰⁵. É através dessas provas que ele vai tentar demonstrar que muitos presos são passíveis de recuperação e merecedores de uma nova chance, como será expresso no depoimento de Maria.

3.3.7.1.1 Edson

Edson tem mulher e filho. Informa que o que o levou ao crime foi um vazio existencial somado ao desejo de oferecer uma vida melhor à família. Como não aborda diretamente por que está preso, parte de suas falas dão a entender que o motivo foi roubo, mas na verdade Edson está preso pelo seqüestro e homicídio do empresário do ramo de transportes José Alves Lavouras, em 1993¹⁰⁶. Alega aversão a armas - só as usava no momento dos assaltos e afirma que na família nunca o viram armado. Tinha uma vida dupla: em casa, pai exemplar; fora de casa, articulava os golpes que pretendia aplicar.

Na cadeia Edson desenvolve duas atividades artísticas. Uma é o teatro, atividade que ocupa seu tempo e lhe proporciona tanto prazer que o fez desistir da idéia de fugir da prisão, coisa que já havia tentado diversas vezes. A outra é a pintura de pequenos quadros, suportes em que reflete sobre as injustiças sociais e expõe seu ponto de vista sobre a sociedade: a Justiça é

¹⁰⁵ Cf. item 2.4.2.2.1 desta dissertação.

¹⁰⁶ CIMIERI, Fabiana. Condenado a 63 anos tenta vaga em Filosofia e cita Nietzsche. **O Estado de S. Paulo**, p. C4, 21 de junho de 2004.

uma senhora que serve aos ricos; as crianças vivem nas ruas porque não têm comida, lar ou escola e, por isso, seu destino é ocupar o banco dos réus.

Edson, conscientemente ou não, sabe se construir para o espectador. Está tranqüilo diante da câmera - aliás, os três entrevistados o estão. Demonstra boa vontade, sem exageros de humildade ou pedantismo. Defende suas posições valendo-se de argumentações críticas bem elaboradas, como:

A arte do preso é a arte que foi feita para não dar certo, ela não pode dar certo. Porque se a arte do preso der certo corre-se um risco muito grande de as pessoas lá fora passarem a ver o preso como ser humano.

Duas outras posturas de Edson (dentre várias) ajudam a revesti-lo de uma boa aura: o reconhecimento de que o sistema penitenciário se ocupa muito com a segurança e pouco com a reeducação dos presos, e a preocupação de que seu filho siga seus antigos passos e entre para o crime. Ao demonstrar tal preocupação, Edson chega a chorar.

3.3.7.1.2 Rita

Rita, segundo seu depoimento, diz ser proveniente da “*classe média-média*”. Tinha família e era uma jovem bem integrada ao ambiente familiar. A mãe era professora de Português e Literatura e cuidava para que os filhos estudassem e não falassem errado. Rita entrou no mundo do crime - ao qual ela prefere chamar de “*vida errada*” - ao furtar para comprar drogas. Revela que não é a primeira vez que vai presa, mas que está arrependida porque nessa última cadeia perdeu os pais, a quem sempre podia recorrer, e se deu conta de que não construiu nada na vida,

embora já tenha uma filha. Explica que toca violão desde menina e que, graças aos ensinamentos da mãe, consegue compor com facilidade.

Assim como Edson, Rita se expressa muito bem e não têm dificuldades para dar entrevista. Não se nega a ler seus poemas - histórias doídas do tempo passado na prisão - nem em exhibir seus excelentes dotes musicais ao violão. Ao refletir sobre a liberdade, Rita diz que tal não tem preço. E, numa referência à sua condição, vaticina que a busca desenfreada pela liberdade pode levar à perda da mesma.

3.3.7.1.3 Maria

Maria é uma espanhola de 39 anos que foi presa no aeroporto ao tentar embarcar com drogas para o exterior. Revela não ser a primeira vez que está numa prisão (a outra fora em 1995, na Espanha). Proveniente de uma família abastada, conta que na adolescência pôde ter todos os bens materiais que desejava. Porém, os familiares não souberam dar-lhe amor e, por rebeldia, entrou para o crime. Tais reflexões sobre sua vida, confessa Maria, lhe ocorreram apenas depois de presa.

Foi na prisão, também, que ela começou a escrever poemas e a desenhar. Na vida em liberdade as atribulações não lhe permitiam escrever. Agora, presa, descobriu no tempo de sobra uma oportunidade para a literatura. No trecho do poema que lê afluam a saudade, o arrependimento, a angústia de um futuro de liberdade que custa a chegar.

Num dos depoimentos mais longos do documentário (1'10"), Maria desabafa sobre a má-representação que os presos têm fora da prisão. Sem culpar diretamente a mídia ou setores da sociedade, ela reclama daqueles que só refletem o lado ruim da prisão, o lado mau dos prisioneiros. Para ela, nem todos são portadores de uma “mente criminosa” e a maioria é passível

de regeneração, tendo por isso direito a uma segunda oportunidade. Maria também tem uma filha, e se emociona ao falar da primeira comunhão da menina, cerimônia da qual não pôde participar por estar presa.

3.3.7.2 O pré-crédito: metáforas sutis

Destaco a seguir alguns segmentos do vídeo que demandam uma apreciação mais detalhada para que se possa constatar a voz do documentário. O primeiro segmento é a abertura. O vídeo abre com uma epígrafe sobre uma tela preta:

“A verdadeira prisão é estar preso nas coisas materiais. Seja sábio como o vento ao se locomover para ambos os lados.”
Alexandre Gomes Basílio. Presidiário.

Na sequência vemos um plano de cinco segundos com lençóis esvoaçantes secando num varal improvisado num pátio de prisão. Nova tela preta aparece com os dizeres: *Universidade Federal Fluminense apresenta* e a partir daí há um longo travelling que segue um presidiário (Edson) pelos corredores do presídio. Em *off*, ouvimos sua voz relatando que o “*instinto*” para o roubo o acompanhou desde criança, mas que isso é comum a todo mundo, e que todos já cometeram pequenos furtos em suas vidas. A causa para sua entrada no crime teria sido mesmo um “*vazio existencial*”. Ao pronunciar “*vazio existencial*”, Edson está dentro de uma sala de aula vazia, sozinho. A imagem se dissolve e nova tela preta aparece, desta vez com o título do filme: *Presos*. A partir daí começam as entrevistas com os personagens do documentário.

Essa abertura condensa toda a perspectiva do filme, que é a de mostrar quão humanos são também os infratores. A reflexão taoísta da epígrafe induz o espectador a pensar sobre seu

apego aos bens materiais, apego esse que certamente levou os três personagens à prisão, mas que de uma outra forma também nos faz prisioneiros em nosso dia-a-dia. É uma metáfora que poderia ser traduzida por: você que assiste a este vídeo em nada difere das pessoas que aqui serão apresentadas. E os lençóis ao vento complementam a idéia de que mesmo na prisão é possível adquirir liberdade e sabedoria, qualidades que emergirão nos depoimentos dos entrevistados. Temos assim, logo na abertura, duas metáforas complementares dando o tom sobre o qual se assentará o documentário.

3.3.7.3 Os presos falam

Outro segmento a ser observado é o dos depoimentos. Como já dito, o alicerce do documentário são as entrevistas, que ocupam a maior parte do tempo. Embora as falas dos três sejam intercaladas (de acordo com as cinco questões básicas que descrevemos anteriormente), há tempo suficiente para comporem arrazoados com suas idéias. Nenhuma resposta é lacônica ou monossilábica e o documentarista não usou com frequência o artifício de reduzir demasiadamente as falas para clarear os raciocínios. Assim, o espectador pode fruir das conversas, o que proporciona uma sensação de intimidade, de mergulho na vida daquela pessoa que fala. Os poucos planos intercalados entre as falas são breves cenas do cotidiano das prisões: detentos caminhando, pendurados às grades, jogando futebol, recebendo visitas. Servem mais para contextualizar o mundo dos personagens do que para complementar suas falas.

Tanto as falas dos entrevistados quanto as rápidas cenas das prisões funcionam como a memória dentro da retórica do documentário¹⁰⁷. As falas dos infratores são chamamentos à memória disponibilizados e tornam os personagens compreensíveis para nós. E as imagens dos

¹⁰⁷ Cf. item 2.4.2.2.4 desta dissertação.

edifícios prisionais e de seu cotidiano servem para nos lembrar onde a história a que assistimos se passa: por mais que nos identifiquemos com os entrevistados e os vejamos conversar num pátio aberto e com árvores, não devemos nos iludir e pensar que estão soltos; eles estão presos.

O personagem Edson é o único cujas entrevistas se processam a maior parte do tempo dentro de uma cela, ou de um ambiente interno, pois vê-se ao fundo uma grade. Seu enquadramento, contudo, é feito com a câmera ligeiramente mais baixa (*contra-plongée*), o que lhe confere um pouco mais de altivez. Coincidentemente ou não, pode ter sido uma forma de compensação, pois Edson tem expressões bastante deprimidas e seus depoimentos são marcados pela irrupção de choros. Assim, a câmera baixa contribuiria para não oprimir ainda mais o sujeito.

Rita, apesar de ponderada no falar, não deixa de ser eloqüente. As conversas com ela são gravadas na maior parte das vezes ao ar livre, no pátio da prisão, ao lado de árvores. O cenário se assemelha mais a uma praça do que a uma penitenciária. Reforça essa idéia o fato de Rita estar quase sempre acompanhada de um violão e de interpretar suas composições que, aliás, são as únicas músicas a integrarem a trilha sonora do vídeo.

Assim como Rita, Maria não é representada atrás de grades. Com exceção da sequência em que mostra sua cama e seus parques pertences, Maria é sempre entrevistada no pátio, ao lado das árvores. Percebe-se ainda que Maria preparou-se para dar entrevista: está maquiada, bem penteada, com um belo vestido e bons sapatos. Isso denota um entendimento entre o documentarista e o entrevistado, um acordo lícito que evidencia o respeito pelo filmado.

O cuidado do documentarista para com seus entrevistados é demonstrado mais uma vez na sequência em que Edson leva a equipe de filmagem até seu quarto. Durante o percurso, a câmera percorre corredores escuros e rapidamente dá uma espiada numa cela cuja porta está

aberta. Há um corte e no plano seguinte vemos Edson em pé, parado à porta de sua cela (não vemos o interior). Ouvimos Edson dizer, titubeando e visivelmente constrangido:

- *Bom, aqui eu...é o lugar onde eu....como é que eu poderia colocar essa coisa...? Ah, eu praticamente estou morando...*

- *Passando um tempo...!* (Voz fora de quadro, provavelmente do documentarista)

- *Passando uma temporada aqui, né...?*

- *Passando um tempo...!* (De novo a voz fora de quadro)

- *Passando uma temporada...*

As falas estão superpostas mas percebe-se que o documentarista tenta minimizar o sofrimento de seu entrevistado, intervindo rapidamente com um eufemismo – o *passando um tempo* – para evitar que o constrangimento do preso cresça. Há o respeito da equipe – que não mostra a cela antes de ser convidada para entrar – e do documentarista, que não quer embarçar o seu entrevistado.

Outro momento notável, também numa das entrevistas com Edson, ocorre quando ele, a pedido do documentarista, lê os dizeres de uma flâmula pendurada na parede da cela, presente dado pela sua mulher. Ao lê-la, o preso não se contém e chora. Com a voz embargada, vira o rosto e tenta contornar a situação, dizendo: “*A emoção é coisa que pega a gente de surpresa, né...!?*” Após dizer isso, há uma discreta dissolvência da imagem e depois o corte. Diferentemente do que é praticado nos telejornais, a câmera não insiste em procurar indícios de choro, como lágrimas ou olhos vermelhos. Um sinal de elegância e de humanidade para com o outro.

3.3.7.4 A construção da voz

Em *Presos* o conjunto de meios empregados pelo documentarista provê um ganho considerável para a voz dos infratores. As falas são longas e os cortes não interrompem a linha de raciocínio dos presos. Sua imagem não é constantemente associada ao ambiente carcerário. Parece haver uma convergência, uma harmonia entre a voz do documentarista (ou do documentário) e a voz do infrator. Essa harmonia se torna evidente naquela espécie de cuidado, até de carinho com que o documentarista retratou seus representados. Não há exploração da temática mundo-cão, o choro dos entrevistados é respeitado (não há planos de detalhes dos olhos ou lágrimas, por exemplo) e o documentarista chega, inclusive, a ajudar os entrevistados a se livrarem de situações embaraçosas.

É interessante notar que esse cuidado, essa preocupação ética, não resultou em perdas para o espectador; não parece haver falhas na representação dos infratores. Ficamos sabendo como eles são e se não tomamos conhecimento do lado criminal de suas vidas não é por ter sido suprimido do documentário, mas porque o documentário não se propôs a isso e deixou patente suas intenções desde a abertura.

O diretor Fernando Weller não chega a organizar a retórica de seu vídeo como preconizada por Bill Nichols (2001). O documentário não se estrutura da forma *problema-solução*, mas ficam nítidos o emprego de provas éticas (bons personagens) e o recurso às técnicas de trabalhar as memórias do espectador e da história apresentada. Não há narração e a voz do documentário é integralmente de perspectiva.

Quanto ao modo de representação, nota-se uma mescla entre o modo participativo e o modo reflexivo. O primeiro por haver uma negociação entre documentarista e observados – cenas em que Edson é livrado do constrangimento pelo eufemismo criado por Weller, e a da aparição

de Maria, bem maquiada e vestida. Embora não se porte como a “mosca na sopa”, Weller não elimina completamente sua voz do vídeo e se deixa ser filmado numa cena, de costas. Essas mesmas situações valem também para o segundo modo, pois alertam o espectador para o processo de filmagem: há alguém que conduz as falas e divide certas situações com os entrevistados. Logo, o que está sendo visto é uma produção fílmica, e não a realidade falando sozinha.

3.3.8 *SILVA* (Beto Sporkens, 2001, vídeo, 19')

Silva, o personagem-título, é Roberto da Silva, um ex-interno da Febem no início dos anos 60, ex-presidiário da Casa de Detenção de São Paulo, e hoje, doutor em Educação pela USP. O vídeo fundamenta-se em entrevistas com Silva e com presidiários do Centro de Observações Criminológicas do complexo do Carandiru - COC - local para onde são recolhidos presos ameaçados de morte (ex-policiais, justiceiros e estupradores). Não há narração em *off* (ou voz *over*), mas são constantes os recursos a textos escritos, como epígrafes, letreiros, legendas. Esses textos fazem a intermediação entre seqüências, funcionando na maioria das vezes como a voz do narrador, que alinhava e aglutina os blocos do vídeo. Isso sinaliza que, embora não exista de forma explícita a “voz de Deus”, ela está infiltrada, dirigindo e formando sentidos para o espectador. Com relação às tipologias estabelecidas por Bill Nichols e descritas no capítulo anterior, *Silva* compartilha estratégias dos modos expositivo e observativo¹⁰⁸.

A estrutura do documentário é claramente demarcada pelo realizador, através de letreiros. O vídeo está dividido em:

- uma introdução (não sinalizada por letreiro, mas que compreende a abertura), com cerca de 2 minutos
- (letreiro) ***Primeiro Ato***, com cerca de 3 minutos
- (letreiro) ***Segundo Ato***, com cerca de 5 minutos
- (letreiro) ***Terceiro Ato***, com cerca de 9 minutos

¹⁰⁸ Isso não quer dizer que o filme só contenha essas estratégias. Obviamente há momentos que lembram o modo poético e há recursos que só se encontram no modo performático. Todavia, os modos mais evidentes são o expositivo – devido à força exercida pelo texto do autor e às suas manobras de direção – e o observativo – pela persistência desse mesmo realizador em não revelar-se, seja visual ou oralmente, durante as gravações.

Essa estrutura em “atos” é uma referência ao trabalho com teatro que Roberto da Silva desenvolve junto aos presidiários de São Paulo, como se pode verificar no desenrolar do documentário.

3.3.8.1 Situando o espectador: o contexto na introdução

O vídeo inicia com imagens de arquivo de TV mostrando cenas de uma rebelião, presumivelmente em alguma unidade da Febem. Essas imagens são colorizadas com uma cor quente (vermelho-alaranjado) e ocupam apenas uma parte do quadro. As cenas são acompanhadas do som direto (exclamações, ruídos de tiros) e de um fundo sonoro tenso. Na parte restante do quadro, que está em preto, surgem letreiros que ajudam a construir um contexto:

Em 1964, criada sob o domínio da disciplina e obediência militares, a FEBEM passa a receber as crianças infratoras vindas das instituições de atendimento às crianças órfãs e abandonadas de São Paulo.

Antes de os letreiros terminarem há uma fusão com novas imagens aéreas de arquivo de TV, também colorizadas no mesmo tom, exibindo o pátio de uma Febem no qual se vêem rapazes seminus, sentados com as mãos para trás, sendo vigiados de perto por policiais militares, situação típica de uma rebelião debelada. Essas imagens aéreas – na verdade um rápido plano-sequência ao qual se soma um *zoom-in* da câmera – provocam no espectador uma sensação nítida de estar sendo jogado naquele ambiente. Isto é, as imagens sugerem ao espectador que ele vai presenciar a história (ou relatos) de alguém que vivenciou o “inferno” da Febem.

Depois de “lançar” o espectador dentro da Febem, há uma dissolvência da imagem aérea (*fade out*). A tela fica preta (*black*), entra um outro tema sonoro tenso e depois de alguns segundos ouvimos uma voz *off* (do próprio Silva) falando em primeira pessoa:

Eu não tenho absolutamente nada na memória antes dos 7 anos de idade.

A voz prossegue em *off* e a imagem de abertura se completa: do *black* surge um aclaramento (*fade in*) numa foto em preto-e-branco e um *zoom in* a faz preencher a tela. É a foto do rosto de um menino, com plaqueta de identificação pendurada ao pescoço, provavelmente extraída do prontuário de entrada de Silva na Febem. Cobrindo os olhos do menino há uma tarja preta (gerada artificialmente por efeitos de vídeo computação) – sinal inequívoco de menor infrator – e sobre a tarja se pode ler o nome do menino e o número de seu prontuário: *Roberto da Silva, pt. 60820*. Um efeito extrai da faixa todas as palavras e números e deixa apenas o sobrenome – *Silva* – que ganha destaque e se confirma para o espectador como o título do documentário. Em seguida, a faixa desaparece e vemos, num plano de detalhe, os olhos dessa criança, que parece assustada. Uma nova dissolvência gera uma tela preta, que dura mais alguns segundos e finalmente vemos o rosto do homem que fala: é Roberto da Silva, que dá detalhes de sua vida na instituição para menores. A voz encontra seu dono, mas até então ela havia sido mediada pelo realizador e o continuará sendo, como veremos mais adiante.

O conjunto dessas seqüências, a que denominei “introdução”, é bastante rico para análise porque nele se verificam facilmente muitas das proposições de Bill Nichols, notadamente as que relacionam o documentário com a retórica¹⁰⁹. Nesses quase dois minutos da introdução já

¹⁰⁹ Cf. item 2.4.2.2 em diante desta dissertação.

começam a aparecer fortes indícios da postura que o documentarista tem diante do mundo histórico apresentado, bem como vai tentar nos persuadir dela valendo-se de artifícios retóricos.

Em outras palavras, Beto Sporkens já prepara o espectador para desenvolver as idéias que se consolidam no documentário:

- a) a Febem não colabora para educar menores infratores – ao contrário, ela os leva para o crime, como defende o próprio Silva;
- b) há um exemplo – o personagem-título – de alguém que passou pela Febem e pela detenção, se recuperou e pode nos contar o que ocorre lá dentro;
- c) existem soluções que ajudam a recuperar os infratores e ressocializá-los, como as experiências com teatro desenvolvidas por Silva.

Um dos artifícios da retórica, a **invenção**, ganha corpo com as *evidências artísticas* de que Sporkens lançou mão: tem um personagem com qualidades éticas (afinal, Roberto Silva é um ex-menino da Febem que virou doutor) e gera emoção imediata no público (a foto do menino assustadiço e as falas de Silva relatando sua vida de interno). Ao mesmo tempo, por consistir também de depoimentos de Silva, tais evidências podem ser consideradas não-artísticas (ou não-artificiais). De qualquer forma, o documentarista dispõe de um material consistente e o apresenta de maneira a cativar o público para seus intentos.

Outro artifício retórico facilmente identificável é o da **memória**. A introdução do vídeo *Silva* é um duplo exercício de memória: relembra ao espectador o que é a Febem (através das imagens de rebelião) e apresenta as lembranças de Silva (que, aliás, diz não ter nada na memória antes dos 7 anos de idade, ou seja, a memória dele só começa com a própria Febem...)

3.3.8.2 O primeiro ato

Depois de o tema ser introduzido e contextualizado para o espectador, o vídeo dá início ao “primeiro ato”, que vem precedido de um letreiro com essa mesma expressão. Nessa parte, ficamos sabendo através do depoimento de Silva como ele chegou à Febem e como foram seus primeiros anos ali. Os relatos são reforçados (ou complementados) por artes videográficas, como fac-símiles de textos digitalizados e em negativo, as quais nos ensinam que Silva foi parar na Febem por abandono da mãe e que dali só saiu aos 16 anos de idade.

3.3.8.3 O segundo ato

Este ato conta como o personagem entrou rapidamente para o crime logo após ser desinternado da Febem. Reúne depoimentos de Silva, uma rápida ficção em P&B simulando um jovem cometendo ilícitos em São Paulo, imagens de uma prisão e depoimentos breves de presidiários. Ficamos sabendo que Silva chegou a ser condenado a 18 anos de reclusão e que na cadeia encontrou diversos meninos (agora adultos) que haviam passado pela Febem com ele.

3.3.8.4 O terceiro ato

O último ato revela o empenho de Silva que, ao sair da prisão, fez supletivo, faculdade e mestrado na USP. Mostra também os trabalhos de teatro que desenvolve com os detentos do Centro de Observação Criminológica. Depoimentos dos presidiários exprimem a importância que o teatro têm para suas vidas. Entre as últimas falas de Silva (extraídas de uma entrevista que concedera a algum programa de TV) está a sua defesa de que a Febem fora criada pelos governos

militares para induzir de fato os menores ao crime e, com isso, justificar o aparato policial instituído pela ditadura. Ficamos sabendo que Silva move uma ação contra o Estado por desagregar sua família e levá-lo, bem como a seus irmãos, à marginalidade durante a infância e a adolescência, que seu mestrado na USP recebera nota máxima e que seu doutorado está em andamento.

3.3.8.5 Como infratores falam e “são falados” em *Silva*

O documentário traz dois tipos diferentes de infratores e é sobre esses tipos que quero me deter. O primeiro tipo é constituído por apenas uma pessoa, o próprio Silva que, no momento da gravação, já não era mais infrator. O segundo tipo é constituído por diversos presos que participam do grupo de teatro do COC. Há também um terceiro grupo – o dos rapazes participantes das rebeliões, vistos nas imagens de arquivos de TV – mas como aparecem fugazmente e não foram muito explorados por Sporkens, julgo ser dispensável refletir sobre tal grupo.

É inquietante verificar como Silva é representado. Voltando à introdução do vídeo, logo após a foto do menino com olhar assustado, há um *black* de mais alguns segundos antes de aparecer o Silva em pessoa dando depoimento. Até esse momento, todas as imagens tinham um forte conteúdo indicial de criminalidade (rebeliões, tiros, rapazes detidos, a foto do prontuário, a tarja preta nos olhos) e os *blacks*, associados à trilha sonora tensa, ajudavam a criar um clima de sobriedade. Quando a imagem do Silva atual aparece – e lembre-se que ele não é mais um infrator – o clima continuará mantido. Silva é mostrado apenas em planos fechados, muitos deles são *closes* do rosto. A iluminação é parcial – vemos apenas meio rosto do entrevistado e todo o fundo é escuro.

Essa opção estética, que pode ter sido escolhida apenas para manter uma harmonia com os efeitos videográficos da obra – na maioria, fundos pretos com texto em branco – acaba depreciando o sujeito. Imageticamente, Silva continua preso pela iluminação parcial, pelos planos fechados, pela ausência de elementos no cenário em que se encontra. Esse tipo de enquadramento e de iluminação permanecerá até o final do documentário, quando se vê Silva caminhando por um corredor de presídio, uma porta de aço se abrindo e ele ganhando a rua.

As falas de Silva também são bastante recortadas. Embora alguns relatos sejam mais longos, percebe-se que a construção de sentido é uma função que responde às intenções do diretor. O que não implica que o resultado desse encurtamento de falas tenha sido contrário ao que possa ter pretendido o entrevistado ou mesmo que lhe seja desfavorável. Mas é preciso notar, como bem o faz David MacDougall (1999), que os cortes no material filmado inevitavelmente ocasionam:

- a) um fechamento de áreas legítimas, que convidariam o espectador a vê-las para suprir sentidos;
- b) a perda de sentido de encontro, isto é, ao polir o filme o documentarista distancia o espectador do processo histórico da filmagem;
- c) perda de contextualização interna, ou seja, fica subtraído do filme um material que poderia clarificar e ampliar o significado final.

Em resumo, ao cortar as falas de Silva foram nitidamente cerceadas as possibilidades de um “encontro” entre o sujeito representado (Silva) e o espectador. Há que se lembrar também que o “monólogo” apresentado por Silva é na verdade um diálogo conduzido e arregimentado por Sporkens, uma vez que o diretor exclui suas perguntas – ou qualquer outra referência à sua presença - durante as filmagens.

Se Silva é representado “preso” mesmo estando em liberdade, os infratores do segundo grupo vão sofrer um tratamento mais restritivo ainda. Além de serem filmados no ambiente

carcerário (com celas, grades, portões, etc), suas imagens vão estar sempre superenquadradas, isto é, novamente emolduradas por recursos videográficos. O resultado induz a uma sensação de “multi-aprisionamento”: todos os presos, dando depoimento ou em suas atividades corriqueiras, aparecem em pequenos quadros no vídeo. Esse recurso, que começa a ser empregado no segundo ato e se prolonga até o final do documentário, não poupa ninguém, nem o próprio Silva: todos terão de repartir a tela do vídeo com outros personagens ou efeitos.

Pouco se ouvirá também das falas dos presos. No geral, elas obedecem ao questionário inaudível do realizador e respondem a prováveis perguntas sobre as violências que cometeram, à vida na prisão e às atividades teatrais que desempenham. Nenhum dos presos é identificado por nome, embora seus rostos sejam vistos integralmente.

3.3.8.6 Como o realizador “fala” em *Silva*

Embora o documentário não apresente narração nem estratégias do modo *reflexivo*, através das quais seria possível reconhecer a presença do realizador, percebe-se essa presença pelo recurso constante aos textos escritos que surgem na tela. Desde a introdução, quando os letreiros reconstituem o surgimento da Febem, ou apontam o começo de um novo bloco (“Primeiro Ato”, “Segundo Ato”, etc), a função desses escritos não é meramente informativa, mas organizadora, constitutiva, da retórica do documentário.

Antes do “Primeiro Ato”, por exemplo, surge na tela, contra um fundo negro a definição de drama, extraída de um dicionário:

drama: s.m.

1. Peça teatral em que o cômico se mistura com o trágico
2. Episódio comovente ou patético

Ora, a atitude de inserir tal texto não é outra senão a de preparar (ou dirigir) o espectador para o que virá em seguida: um drama, que poderá revelar situações trágicas e cômicas, mas além de tudo comoventes. E de fato é o que se vê, ou melhor, se ouve pelos depoimentos de Silva: as travessuras que cometia na Febem, a forma violenta com que apanhava dos monitores, etc. A força de tais depoimentos tornaria dispensável a utilização do recurso textual, mas verifica-se que o diretor fez questão de utilizá-lo. Não bastava que o público, por si só, se comovesse com as falas de Silva, era preciso explicitar para o público que se aproximava o momento de comover-se. Essa explicitação é a “fala” do diretor.

Durante o “Segundo Ato”, veremos outro exemplo semelhante. Após uma fala de um dos detentos do COC, que se refere a momentos em que fica “tenso”, “preocupado”¹¹⁰, aparecem na tela as seguintes inscrições:

personagem: s.f. e s.m.

1. pessoa notável, eminente
2. cada um dos papéis numa peça teatral ou filme que devem ser encarnados por um ator
3. ser humano representado em uma obra de arte

Após essa definição textual, temos de novo no vídeo um *black* de alguns segundos, seguido por superenquadramentos de planos de detalhes de presos e do presídio, com a voz de Silva em *off*. Silva vai começar a contar sobre as experiências de humanização dos presídios de que participou e que deu origem ao grupo de teatro. Em certo trecho, ele se autodefine “um sobrevivente” daquele período, pois todos os companheiros dele que defendiam a humanização das cadeias acabaram mortos. Pode-se compreender o texto, então, como uma espécie de clamor de Sporkens para que tomemos Silva como um “personagem” em todas as significações

¹¹⁰ Não se sabe exatamente sobre o que o preso estava falando: podemos pensar que é sobre os momentos que antecedem a prática de um crime, ou à entrada em cena durante uma peça.

possíveis, pois sua história de vida é compatível com as várias definições: é notável pelo que cometeu e conseguiu superar, é ligado ao teatro e está representado em uma narrativa, no caso, o próprio documentário.

Dessa forma, parece-me ficar claro como essa fala do realizador emerge no vídeo e alinhava as seqüências, alerta o espectador e dirige sua atenção. As técnicas videográficas utilizadas fazem parte da retórica do documentário e parecem ser a forma encontrada pelo diretor para direcionar a formação do sentido da obra no espectador sem que ele, diretor, tivesse de se expor.

3.3.9 ÔNIBUS 174 (José Padilha, 2002, 35mm, 133')

O filme reconstrói o episódio que ficou conhecido pela imprensa como o “caso do ônibus 174”, ocorrido na tarde de 12 de junho de 2000, em uma rua do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. Na data, os passageiros do ônibus que fazia a linha 174 (Central do Brasil – Rocinha) foram vítimas de um assalto frustrado que acabou se convertendo em seqüestro¹¹¹, e ficaram retidas sob a mira de um revólver por cerca de 5 horas. Toda a ação foi registrada por câmeras de TV e algumas emissoras mantiveram transmissão quase ininterrupta do evento. O desfecho - trágico - também filmado pelas TVs, consistiu na morte da passageira Geísa Firmo Gonçalves, de 20 anos, atingida por um tiro da polícia e dois do assaltante. Protagonista da ação, o assaltante Sandro do Nascimento, de 21 anos, também terminou morto, asfixiado pelos policiais que o transportavam para a detenção logo após o fim da operação.

Em paralelo ao episódio, o documentário tenta reconstruir também a vida de Sandro, que é pontuada por tragédias. Aos 9 anos presencia o assassinato da mãe, morta a facadas, e resolve morar na rua. Ainda garoto, consegue escapar à “chacina da Candelária”, ataque brutal que em 1993 matou sete meninos que dormiam próximo à igreja de mesmo nome. Entre a adolescência e a vida adulta, foi internado em instituições para menores e preso diversas vezes.

Para construir essas duas narrativas, o diretor José Padilha se valeu de pesquisas realizadas em duas frentes. Nas suas palavras:

Realizei dois tipos de pesquisa para fazer o filme. Primeiro, em cima do material de arquivo das TVs e, neste caso, a maior dificuldade foi obter o material; tem todo um trabalho de convencimento, de explicar o que você está fazendo. Isso realmente foi difícil, mas não impossível. Depois veio o trabalho de pesquisar a

¹¹¹ O termo seqüestro acabou sendo popularizado para esse caso, embora o protagonista não tenha agido com essa intenção, conforme explicitam dois dos policiais entrevistados no filme, os capitães Batista e Pimentel. Para eles, o episódio não passou de um “roubo interrompido”.

vida do Sandro. Para isso, contratei um detetive e uma advogada. Enquanto a advogada ia a fóruns descobrir o que havia de processos contra ele, o detetive levantava informações em delegacias, sobre ocorrências e tal. E foi a partir daí que consegui montar uma história, um mapa da vida de Sandro. Depois fui checando os dados na prática, conversando com pessoas que estiveram com ele nos vários momentos de sua vida para saber o que era verdade naqueles documentos que eu tinha em mãos. E este trabalho de pesquisa se deu ao mesmo tempo em que montava o filme. Então, a pesquisa durou o tempo do filme, um ano e meio mais ou menos.¹¹²

Esse esforço de garimpagem foi compilado num longa-metragem que entrecruza muitos depoimentos de reféns, de policiais envolvidos na operação, de amigos e parentes de Sandro, de criminosos, de sociólogos, de jornalistas. Quanto à utilização de imagens, combina película em algumas tomadas, vídeo digital nas entrevistas, imagens de arquivo de emissoras de TV, imagens produzidas pelas câmeras de vigilância da Companhia de Engenharia de Tráfego – CET – do Rio, e também imagens amadorísticas em VHS. A trilha sonora é densa e reforça a tensão provocada pelas imagens em *slow motion*, usadas excessivamente.

O resultado é um documentário tenso, que traz implícitas críticas ao modo com que a imprensa trabalhou o caso, bem como esmiúça os erros cometidos pela polícia, os quais teriam provocado o desfecho infeliz. Padilha, em entrevista a um site de cinema, tenta se esquivar de fazer acusações e generaliza as responsabilidades:

O que eu posso dizer é quem não é culpado. (...) Acho que quem assiste ao filme nota claramente que o objetivo não é culpar ninguém. Sempre achei uma idéia errada personificar um culpado. Os erros são estruturais: a maneira como o Estado cuida das crianças, a maneira como administra a polícia. Não conseguiria apontar uma pessoa responsável por isso.

Não seria culpa da sociedade em geral? (pergunta o entrevistador)

Acho que sim. A culpa direta é das pessoas que têm a caneta na mão.¹¹³

¹¹² Entrevista a Roberto Guerra, do site Cine Brasil. Disponível em: <http://cineclick.virgula.terra.com.br/cinebrasil/atuual/onibus.html>, último acesso em 26/11/03.

¹¹³ Idem, ibidem.

Ônibus 174 fez um trabalho que caberia à imprensa fazer: levanta fontes exaustivamente, coteja declarações e amplia o cenário para compreender manifestações da violência. Mas também se vale de artifícios que são objeto de crítica tanto para a imprensa quanto para documentários: apela demasiadamente à emoção do espectador ao mesmo tempo em que pleiteia uma postura de isenção, de objetividade. A entrevista de Padilha dá pistas de que ele se escora nessa postura. Seu filme a confirma.

3.3.9.1 Montagem paralela, suspense, TV e cinema

Conforme dito anteriormente, *Ônibus 174* explora duas narrativas: a do episódio de violência e a da vida do infrator Sandro do Nascimento. Essas duas histórias são relatadas com o auxílio de uma linguagem híbrida, que mescla expedientes de cinema com os de televisão, no caso, do telejornalismo.

Do cinema, o aspecto que parece mais notável nesse documentário é a convergência dessas duas narrativas num crescendo dramático, que lembra em muito a montagem paralela. De um lado a vida de Sandro, desde menino até homem feito, construída com o respaldo dos depoimentos de pessoas que viveram ao lado dele: a tia, os colegas de rua, a assistente social, os parceiros do crime, o carcereiro que o manteve preso, a mãe adotiva. Ajudam a compor esse quadro fotos de família, imagens amadoras em VHS dos assistentes sociais e de amigos do grupo de capoeira, boletins de ocorrência e relatórios de instituições para menores. De outro lado o episódio do seqüestro do ônibus, amplamente documentado pelas imagens de TV que foram

também utilizadas pelo documentarista ¹¹⁴. Somam-se a essas imagens os depoimentos de policiais que atuaram no cerco, dos reféns, dos jornalistas.

Padilha trabalha com essas duas situações, cujo desfecho – todo espectador já conhece de antemão – é a tragédia. Mas antes que o drama se concretize, o documentário propõe que conheçamos um pouco mais sobre o protagonista, menino pobre que viveu horrores no lar e nas ruas, ao mesmo tempo em que reavaliemos a ocorrência do ônibus da linha 174. Consegue, com isso, postergar o final – e lembremos que o filme tem mais de 2 horas – mantendo elevado o nível de emoção na platéia.

Vem a propósito retomar Ismail Xavier (1984) sobre a montagem paralela para constatar como esse procedimento corresponde ao empregado no documentário em questão:

Neste esquema, temos um tipo de situação que solicita uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contigüidade que pode ser variável. Um elemento é constante: no final será sempre produzida a convergência entre as ações e, portanto, entre os espaços. (...) Numa versão menos elaborada desta situação básica, também ainda são numerosos os filmes de aventura em que todo o problema está em inventar pretextos para o adiamento da ação, que pela sua natureza, levaria a um desfecho fulminante (todos nós já assistimos a filmes em que o vilão “fala demais” antes de dar o tiro final). (p. 21-22)

No final de *Ônibus 174* não se salvam a “mocinha” – no caso, a passageira Geísa - nem o bandido. Aqui, a montagem paralela não foi planejada para que víssemos dois indivíduos diferentes se confrontando, e sim para que percebêssemos duas facetas de um mesmo personagem: o Sandro retratado pela mídia e o Sandro recuperado (ou reconstruído) por Padilha. Ou, de outro modo, o Sandro até o momento do assalto/seqüestro e o Sandro que perpetra esse mesmo ato.

¹¹⁴ Nos créditos finais a produção do filme reconhece a utilização de imagens das redes Globo, Bandeirantes e Record.

Ainda do cinema, especialmente do cinema de ficção, *Ônibus 174* utiliza efeitos que amplificam a dramaticidade, como a câmera lenta. Esse efeito é utilizado intensivamente nos momentos finais do filme, desde que Sandro começa a descer do ônibus com uma refém até o momento dos disparos. Duas possibilidades poderiam explicar esse exagero da câmera lenta: primeiro, para que o espectador percebesse as nuances da cena, como Sandro e o soldado que dá o tiro se movimentaram, onde cada um se localizava, como se comportava a refém, etc. É um apelo à razão de quem assiste. A segunda é o apelo imediato à emoção do espectador: passamos a ver tudo lentamente, em suspense, a esperar os tiros fatais (que são reprisados algumas vezes), a contabilizar quanto tempo falta para a morte de Geísa e de Sandro. Nesse aspecto caberia relembrar aqui a questão ética suscitada por André Bazin (1983) sobre a “obscenidade” das cenas de morte. Porém, creio que resume melhor a relação de *Ônibus 174* com o cinema uma reflexão de Ismail Xavier (2002) sobre esse mesmo documentário:

Nossa relação diante daquela figura (*Sandro*) é dada pelo percurso dele e pelo final, que é o momento de sua morte. O filme tem estrutura dramática emprestada de uma forma dramática clássica de ficção. Lembra até o *Cidadão Kane*. (...) Acho o filme muito contraditório e muito cheio de problemas no momento em que ele assume o suspense e uma série de estruturas do cinema clássico.

Do telejornalismo *Ônibus 174* herda, além das imagens cedidas pelas emissoras, uma pretensa postura de isenção, de objetividade. Embora não haja um locutor ou repórter conduzindo o documentário, o que sugere que a voz dominante seja de perspectiva, percebe-se claramente que fica difícil fugir à construção planejada pelo documentarista. A combinação dos planos, dos relatos, da música e dos efeitos nas imagens atuam para produzir no espectador a sensação de confronto com a realidade. As interpretações e reflexões sobre o conteúdo do filme ficam limitadas: a mídia fomentou o evento, a operação policial foi uma sucessão de erros e Sandro,

que já era vincado pelo abandono social, tornou-se vítima também do episódio no Jardim Botânico¹¹⁵. Dessa forma, parece coerente atribuir ao *Ônibus 174* uma voz de comentário, tão presente nos documentários do modo expositivo quanto nas matérias telejornalísticas. Se não explícita, ao menos subliminar.

Do telejornalismo vem também o artifício para interligar blocos de assuntos distintos, mantendo a coerência da argumentação pretendida: a *passagem*. Na TV, a *passagem* é constituída pelo repórter dirigindo-se diretamente à câmera, trazendo informações que não estão disponíveis nas imagens e que, acima de tudo, permitem a ligação com o assunto a ser tratado no seguimento da matéria. Em *Ônibus 174* o papel do repórter que faz a *passagem* é executado pelas imagens aéreas. São essas imagens que interligam blocos de idéias, situações diferentes, sem que o documentarista perca o controle da argumentação¹¹⁶.

Assim, logo no início do filme, para fornecer o contexto em que tudo vai se desenrolar, vemos um *travelling* aéreo da paisagem urbana do Rio de Janeiro: mar, morros, favelas apinhadas de barracos e edifícios de apartamentos. Quando a voz em *off* de uma das depoentes fala que a preferência dos meninos de rua era morar na Zona Sul, em Copacabana, temos as aéreas desse bairro. Quando o assunto vai mudar para o seqüestro do ônibus, passamos a vê-lo de cima. Antes de iniciar o bloco que discute a relação de Sandro com os meninos da Candelária e o respectivo massacre, vemos imagens da mesma igreja. Se o assunto vai mudar para as reclusões de Sandro quando menor, temos imagens aéreas do Instituto Padre Severino. O mesmo para falar sobre a interferência do governo na atuação dos policiais, quando passamos a ver o Palácio Guanabara,

¹¹⁵ Quase no final do filme, em seu depoimento, uma das reféns relembra ter perguntado a Sandro se ele sabia quem era a maior vítima daquela história. Enquanto o infrator refletia em silêncio, ela responde: *você*. A inclusão desse depoimento sinaliza um ponto de vista que atenua a aura de criminoso de Sandro, isto é, ele não era somente culpado, era também vítima.

¹¹⁶ Em outros documentários previamente analisados nesta dissertação, esse papel da *passagem*, que evoca a fala do jornalista ou do documentarista, foi exercido pelos letrados.

na mudança de Sandro para a Favela Nova Holanda, que é seguida de tomadas da Nova Holanda, etc.

As “passagens” aéreas de *Ônibus 174* – como, aliás, o documentário todo – são calcadas numa função referencial, denotativa, em que os signos são organizados em função do referente: aquilo que vemos na imagem é uma representação estrita do mesmo objeto (ou situação) na vida real. Essa linguagem referencial é “construída em bases convencionais, elaborada em função de uma certa repetibilidade das normas do código, produzindo informações *definidas, claras, transparentes, sem ambigüidades*”, conforme explica Samira Chalhoub (2000, p. 10). Para Chalhoub, não é por acaso que esse tipo de linguagem seja a preferida pelo discurso científico e pelo jornalismo, como também nota Bill Nichols (2001) ao discorrer sobre o modo expositivo. O objetivo dessa estratégia é compor uma retórica que sirva para “persuadir o receptor do ponto de vista do emissor” (Chalhoub, 2000, p. 12), intenção comum à maioria dos documentários, e predominante em *Ônibus 174*.

A função referencial elimina, ou pelo menos diminui sensivelmente, o surgimento de metáforas, pois limita a significação ao vetar as ambigüidades. Talvez por isso se verifica em *Ônibus 174* uma quase ausência de metáforas. Apenas duas tênues situações sugerem o uso de imagens com teor subjetivo. Uma ocorre enquanto os depoentes, em *off*, relatam que Sandro soube tirar proveito da presença da mídia para se proteger (e se promover) durante o cerco, e vemos imagens aéreas do morro do Sumaré, no Rio de Janeiro, onde estão instaladas antenas das principais emissoras de TV. Nesse caso, as antenas não substituem simplesmente a idéia de “televisão”, mas servem como indício de que havia uma “audiência” de milhões de pessoas atentas ao caso, que era transmitido ao vivo. Outra situação é a de um bandido mascarado, companheiro de Sandro, que narra uma de suas ações criminosas, explicando que os participantes da referida ação eram todos “*crias comigo*”. Nesse instante, vemos imagens de menores

infratores da Escola João Alves, um internato para crianças de até 12 anos. As crianças infradoras, então, estariam associadas e substituindo o termo “crias”, que significa tanto “bandidos da mesma laia” quanto filhotes, discípulos. Todo o restante do filme, como já dito, estrutura-se na função referencial: a cada referente seu único e mais imediato significado.

Julgo ser relevante citar que *Ônibus 174* guarda semelhanças na forma e no conteúdo com *Notícias de uma Guerra Particular* (Salles e Lund, 1999). Ambos filmes trazem logo no início, na exposição do problema, *travellings* aéreos de favelas. Usam depoimentos do mesmo *expert* policial, capitão Pimentel¹¹⁷. Possuem trilha sonora muito similar e são finalizados com imagens de enterros em montagem paralela. Também as imagens internas do Instituto Padre Severino e da Escola João Alves, que mostram menores infratores sendo triados, são as mesmas¹¹⁸. Já o sentido produzido por esse mesmo material acaba tendo resultados diferentes.

3.3.9.2 Monstros e feras

Em *Ônibus 174*, o caso principal de infrator a ser analisado é o de Sandro do Nascimento. No entanto, outros infratores também estão ali representados, como os meninos e rapazes das instituições correcionais, o traficante mascarado e os detentos de um distrito policial não-identificado. Dos meninos e rapazes não há registro das falas, são apenas imagens que ajudam a compor o contexto descrito num momento do filme.

Já o traficante fala, é questionado (embora não ouçamos as perguntas) e responde com convicção. Dá sua opinião sobre a ocorrência do ônibus 174 e se expressa de acordo com o estereótipo do criminoso: revela não ter dó de ninguém, nem de policiais nem de suas vítimas,

¹¹⁷ O capitão Rodrigo Pimentel é também co-produtor de *Ônibus 174*, conforme créditos iniciais e finais do filme.

¹¹⁸ Os créditos finais de *Ônibus 174* reconhecem a utilização de imagens da Videofilmes, produtora dos irmãos Salles.

incinerando-os por vingança ou para que revelem onde escondem jóias e dinheiro. Explica que Sandro agiu errado, que deveria ter tomado o ônibus já de posse de uma granada de mão “*com o pino na boca*”, prestes a explodir, pois assim ninguém ousaria deter a sua ação. Seu depoimento é mesmo chocante, e num dos intervalos entre suas falas ouvimos um gongo soando, o que aumenta a sensação de apreensão sobre o que está dizendo.

Imageticamente é um monstro, com cabeça e rosto cobertos por uma meia. Também não vemos suas mãos, igualmente cobertas por mangas longas cujas pontas ele segura, virando-as para o lado de dentro das palmas. Poderia ser comparado a um dos traficantes entrevistados em *Notícias de uma Guerra Particular*, que também tem o rosto velado e projeta o mesmo efeito de “deformidade moral”. O que os diferencia, porém, é o teor das falas e o papel que exercem no discurso de cada documentário. Enquanto em *Notícias...* o traficante justifica suas ações como forma de sobrevivência e em proveito da comunidade, seu equivalente em *Ônibus 174* dá ênfase às crueldades que pratica – crueldades reforçadas pelo som do gongo – e não seria demais interpretar essa representação como a de “um bandido sem coração”.

Os infratores detidos no distrito policial não-identificado são apresentados após um letreiro com o texto: “*Carceragem de uma delegacia qualquer. Rio de Janeiro – 2002.*” A intenção do segmento é nos mostrar como vivem os presos no Rio de Janeiro, a partir do exemplo de uma carceragem¹¹⁹. O que sobressai nessa sequência é que as imagens dos presos estão negativadas e em tom predominantemente sépia, causando um efeito tenebroso.

De fato, a situação nas prisões brasileiras é mesmo tétrica, mas os recursos de alteração de imagem utilizados penalizou menos a cadeia e mais os sujeitos representados, que ganham conotação de feras em jaulas. Temos, então, presos afastados sobremaneira do real. Ouvimos suas

¹¹⁹ Nesse caso, a carceragem em questão está servindo como indicativo de toda uma situação prisional, exercendo papel equivalente de metonímia ou sinédoque, em que a *parte* substitui o *todo*.

queixas: alguns já têm a pena vencida e deveriam estar em liberdade, outro explica como dormem apinhados, outro diz que a comida já vem estragada. São denúncias que merecem atenção por parte de quem as registra ou assiste. Mas, ao menos neste documentário, não terão valia para os presos, pois não podem ser identificados, nem mesmo sabemos onde estão, uma vez que se trata da *carceragem de uma delegacia qualquer...*¹²⁰ No discurso do documentário tais presos são utilizados apenas para dar uma amostra de como pode ter sido dura a vida de Sandro nos momentos em que enfrentou a prisão.

3.3.9.3 Mortos não falam

Mas e Sandro, como se processa o exercício da sua voz nesse documentário? Diferentemente de Helinho, personagem de *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Caldas e Luna, 2000), que apesar de ser falado pelos outros ainda pôde ser entrevistado, Sandro já estava morto quando *Ônibus 174* foi rodado. A voz e a imagem de Sandro a que temos acesso pelo documentário são extraídas das imagens de TV registradas no dia do assalto ao ônibus. São, portanto, duplamente virtuais, duplamente filtradas – é um “recorte” executado sobre outro “recorte” que tentou registrar a situação real.

Recordemos o episódio transmitido ao vivo pelas TVs. Naquele momento Sandro estava vivo, falava para as câmeras e soube aproveitar sua presença para se proteger, para tentar fugir. Criou um espetáculo – para o qual concorreram também a polícia, a imprensa e os reféns – e se projetou através dele. Analisando aquele momento através das imagens resgatadas por Padilha, notamos que as falas de Sandro, embora entrecortadas, traduziam seu interesse:

¹²⁰ Não desconsidero aqui que a utilização de tais efeitos esteja relacionada tanto à preservação da imagem dos presos, que podem não querer ser reconhecidos para evitar represálias, assim como à negociação com os policiais da delegacia, que podem ter condicionado a gravação ao sigilo sobre o local.

Pode filmar legal, Brasil (...) eu estava na Candelária, foi um bagulho sério, mataram meus irmãozinhos (...) Não tenho nada a perder, vou botar a chapa pra esquentar...paga pra ver...

Ouvimos também seus pedidos de armas, dinheiro, gírias, ameaças de morte aos reféns e aos policiais. Podemos dizer que, mesmo midiaticizado, é o sujeito Sandro que se expressa naquelas imagens.

Já em *Ônibus 174*, Sandro não tem mais chances de falar, só poderá ser falado por outrem. Sua representação passa a ser efetivada pelos depoimentos de diversas pessoas ordenados pelas intenções do documentarista. São as falas dos entrevistados, confrontadas com as imagens em vídeo, que vão compor esse “novo Sandro” que emociona, que gera suspense e participa da montagem paralela com o Sandro assaltante do ônibus 174.

O fato de Sandro ser “falado”, ser construído por outrem, dá margem para que se retome a idéia do “modelo sociológico” de documentário, proposto por Jean-Claude Bernardet (1985). Esse modelo busca, na maioria das vezes, um saber externo para explicar uma situação ou personagem, “um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico” (p. 13). *Ônibus 174* resgata essa concepção e, acaso ou não, quem traz a voz do saber para esse documentário é justamente um cientista social – Luís Eduardo Soares¹²¹. É Soares que traça um perfil, delimita um arcabouço que os demais depoimentos irão preencher. Atentemos para trechos de sua primeira fala no documentário:

Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena e nos confrontam com a sua violência, que é um grito desesperado, um grito impotente. (...) A grande luta desses meninos é contra a invisibilidade. Nós não somos ninguém e nada se alguém não nos olha (...), não preza a nossa existência e não diz a nós que nós temos algum valor, não devolve

¹²¹ Especialista em segurança pública, foi secretário de segurança do Estado do Rio de Janeiro na gestão do Anthony Garotinho (1999-2002), de onde saiu por divergências políticas e por ameaças de policiais corruptos. Integrou o governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva como Secretário Nacional de Segurança Pública, afastando-se ainda no primeiro ano, 2003, por denúncias de nepotismo.

a nós a nossa imagem (...) de algum brilho, de alguma vitalidade, de algum reconhecimento.

Soares defende, assim, o conceito da “invisibilidade” dos menores de rua que, no decurso de suas vidas, passariam a procurar maneiras de se tornarem visíveis, sendo uma delas o crime. Coerente, o cientista social prossegue em novo depoimento a explicação sobre Sandro e seus gestos extremados dentro do ônibus:

Ali o Sandro nos despertou a todos nós em todas as salas de visita. Ele impôs a sua visibilidade, ele era personagem de uma outra narrativa, ele redefiniu de alguma maneira o relato social, o relato que dava a ele sempre a posição de subalterno. De repente é convertido numa narrativa na qual ele é o protagonista.

Soares aventa também a hipótese de que Sandro teria cometido uma espécie de “pacto fáustico”. Ou seja, premido pelo medo e pela invisibilidade, ele teria apostado tudo, teria trocado a alma por um momento fugaz de visibilidade propiciado pela presença das câmeras de TV. Ao final do filme, Soares conclui a sua tese:

Foi a polícia que matou lá os colegas de Sandro lá na Candelária. E a polícia completou o trabalho. É como se as duas partes da história se fechassem: à polícia cabe o trabalho sujo que a sociedade não quer ver, mas que em algum lugar obscuro do seu espírito deseja que se realize. Que se anulem os Sandros, que os Sandros desapareçam de nossas vistas, nós não queremos ver essa realidade, não podemos suportar essa realidade. Então, a invisibilidade é afinal reconquistada pela produção social da invisibilidade, da anulação que a morte gera.

Nesse círculo de idéias estabelecidas por Luís Eduardo Soares há, subentendida, uma proposição de que Sandro não era culpado, ou pelo menos não era culpado sozinho, sendo seus gestos de violência uma consequência de causas diversas disseminadas pela sociedade brasileira.

Um corolário para tais idéias suportaria a conjectura de que Sandro não era violento, nem mesmo um mau sujeito.

Diversos depoimentos caminham nessa mesma direção, como os de Yvone Bezerra, assistente social que conheceu Sandro desde menino, nos tempos em que dormia na Candelária. Para ela, Sandro não ia matar ninguém “*porque não era do caráter dele, senão ele já teria matado antes*”. Também para as reféns Luciana e Janaína, Sandro não queria matar, apenas exigia que todos encenassem uma situação dramática para conseguir se safar.

Mas talvez a declaração mais impressionante venha justamente do carcereiro Mendonça, que manteve Sandro detido numa das piores cadeias da cidade do Rio de Janeiro, a do 26º DP¹²². “*Nunca tivemos problema com ele*”, afirma Mendonça, que exime Sandro de culpa até mesmo de uma das fugas de que tomara parte:

Em 1998 para 1999, na virada do ano, o Sandro fugiu com a galera aí. Pegou a chave ali, arrombou o nosso armário, pegou a minha arma (...). O Sandro veio na onda (...), aproveitou a onda e foi embora porque era a única oportunidade que ele tinha de fugir. Então, até quando ele passou por mim, ele ainda fez assim, sabe ¹²³, pô, tenho que ir, a oportunidade é essa.

Embora o filme traga também depoimentos opostos aos apresentados acima, eles são minoria. São as falas da assistente social, das reféns e do carcereiro, entre outras, que vão dar suporte ao argumento de Luís Eduardo Soares e, conseqüentemente, originar o “novo Sandro”, o Sandro falado.

Não pretendo, com o raciocínio exposto nas últimas páginas, invalidar as idéias de Soares - das quais compartilho - ou mesmo contra-argumentar o que foi dito pelos entrevistados. Também não quero alegar que o Sandro construído pelo documentarista através das falas de

¹²² Esse mesmo Distrito Policial foi visitado também em *Notícias de uma Guerra Particular*.

¹²³ Nesse momento o carcereiro faz uma expressão de desapontamento, a mesma cara que Sandro supostamente teria feito no momento da fuga.

outros seja incoerente. O que está em questão nesta análise é apontar algumas evidências de que a voz do infrator Sandro, muito mais do que a dos infratores anteriormente analisados, teve origem na memória e na intenção de terceiros. E esse é sempre um exercício de risco, ainda mais porque se trata de projetar a voz de quem não pode mais falar.

3.3.10 *O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO (auto-retratos)*

(Paulo Sacramento, 2003, 35 mm, 123’)

O documentário mostra aspectos do cotidiano do maior presídio da América Latina, o Carandiru, em São Paulo, em 2001, um ano antes de sua implosão. O funcionamento carcerário, as regras, o convívio entre presos, o comércio de drogas, os cultos religiosos, o trabalho, a diversão e também os horrores da prisão – entre outros inúmeros aspectos – são revelados de maneira ativa pelos próprios detentos. Este parece ser o grande diferencial de *O Prisioneiro...* em relação aos demais documentários analisados neste trabalho: o processo de escolha dos temas e seu registro foram realizados numa parceria efetiva com os presos, sendo facultadas a estes as opções de selecionar situações e de empunhar as câmeras.

Ressalte-se que nem todas as imagens foram coletadas pelos detentos e que o processo de edição/montagem ficou a cargo dos realizadores. Mesmo assim, o resultado permitiu aflorar substancialmente a voz dos infratores, que em muitos momentos controlam integralmente sua representação. E ainda que possam pairar dúvidas sobre a veracidade dessas representações – estariam os presos realmente dizendo a verdade ou apenas fingindo para a câmera? – isso torna-se irrelevante diante do fato de que essa decisão coube aos representados. Muito mais do que nos documentários anteriores, em *O Prisioneiro...* a voz do infrator assoma com maior frequência e menos restrições.

Segundo o diretor Paulo Sacramento, a proposta de filmar o Carandiru surgiu em 1996, como decorrência de uma curiosidade: queria conhecer melhor aquele lugar que os telejornais retratavam de maneira superficial e sensacionalista. “Era um assunto tão presente e, ao mesmo tempo, tão ausente, que eu tive a idéia de fazer um documentário investigando como era de fato a rotina dos presos” (Apud Giannini, 2003). Uma das intenções do documentarista era reduzir o

preconceito com relação aos presos: “A informação que recebemos dos presídios se limita às rebeliões e fugas. Nunca se fala na mídia de como as pessoas cumprem as penas, e eu quis mostrar isso” (Apud Hurtado, 2003).

O projeto tomou corpo a partir de janeiro de 2001, quando Sacramento realizou uma oficina de vídeo com os presos do Carandiru. No processo, transmitiu aos internos noções básicas de cinema, ensinou-os a utilizar câmeras de vídeo digitais e estimulou-os a filmarem suas histórias. Cerca de 20 detentos foram selecionados e, durante sete meses, registraram cenas e histórias do presídio.

A maior parte desse processo de registro foi acompanhada pela equipe de realizadores. Em diversos momentos vemos imagens e ouvimos as vozes de Paulo Sacramento e do diretor de fotografia, Aloysio Raulino, o que produz um efeito de reflexividade e traz à tona, para o espectador, o processo fílmico. Já outros momentos são registrados exclusivamente pelos presos. *A noite na cela*, por exemplo, gravada pelos presos Marcos e Joel, é uma situação que só poderia ser filmada pelos próprios detentos, uma vez que o sistema penitenciário não permite a presença de estranhos nas celas no momento em que estas são fechadas, ao final da tarde.

No total, foram coletadas 170 horas de imagens, reduzidas para 30 horas e finalmente condensadas em 120 minutos. O documentário tem ainda o subtítulo de “auto-retratos”, o que ajuda sobremaneira a compreendê-lo, pois não se estrutura numa narrativa contínua. São fragmentos produzidos pelos encarcerados, de acordo com suas percepções do ambiente prisional, sem constituir necessariamente uma lógica. Conforme Sacramento:

Queria algo mais caleidoscópico, que fosse progressivo e sem muita linearidade, que é a sensação que as pessoas sentem ao entrar lá pela primeira vez. (...) Além disso, não queria facilitar as coisas para os espectadores. Queria deixar que pensassem em como essas pessoas viveram enquanto estiveram lá. (Apud Giannini, 2003).

O título, segundo o próprio diretor, é uma homenagem ao livro de Percival de Souza, também intitulado *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, obra que o teria estimulado durante as pesquisas para o filme.

3.3.10.1 Tempo, espaço, sujeitos e ações

De fato em *O Prisioneiro...* não há um narrador com “voz de Deus” que nos dirija o olhar e a compreensão das situações expostas. Trata-se de um documentário com voz de perspectiva. Perspectiva essa não apenas dos realizadores, mas constituída pela somatória das intenções destes com a dos presos que se engajaram nas filmagens. Somos induzidos a inferir o que esse grupo tenciona com o filme e, não é de impressionar que desenvolvamos uma simpatia pelos representados. Afinal, tanto o diretor quanto os presos deixam transparecer seus pontos de vista. Mas, o exercício dessas posições não inviabiliza a possibilidade de os espectadores adotarem outros pontos de vista, como por exemplo, o de que os presos sejam mesmo irrecuperáveis, pois nem na cadeia deixam de usar drogas ou de cometer gestos violentos, etc. Há, portanto, uma perspectiva favorável aos infratores, porém esta não é imposta como a única possível, posição geralmente encontrada em documentários com voz de comentário.

Se Sacramento não quis “facilitar as coisas para os espectadores”, também não tornou o documentário impenetrável. Não existe uma seqüência temporal cartesiana em *O Prisioneiro...*, mas letreiros no início logo nos alertam que as imagens utilizadas foram captadas durante sete meses do ano anterior à implosão, portanto, em 2001. Uma carta exibida por um dos detentos também exhibe a data: 16 de abril de 2001. E a sucessão de noites e dias, com seus respectivos

escurecer e clarear, indica ao espectador que o processo foi registrado em vários dias de filmagem.

O espaço, embora genericamente situado como “Carandiru”, vai sendo recortado aos poucos para o espectador, exibindo assim suas peculiaridades. Letreiros nos informam que estamos vendo imagens colhidas no Pavilhão 8, ou no 7, ou no Pavilhão 4 – onde funciona o hospital, ou ainda no Pavilhão 5 – onde se alojam os assumidamente homossexuais e os travestis. Da mesma forma, as seqüências das celas de castigo e das celas de seguro vêm acompanhadas de letreiros elucidativos. Não é preciso adivinhar onde estamos, alguns letreiros nos informam da localização. Em algumas situações, para a segurança dos presos, a cela e o pavilhão, assim como os rostos, não foram revelados. É o que acontece nas cenas da produção de *maria-louca*¹²⁴, da embalagem da maconha, do crack e da exibição das facas de defesa. Mas essas são exceções. No geral, há boas referências para o espectador se situar no espaço dentro do Carandiru.

Delimitados o espaço e o tempo, é preciso falar sobre os personagens de *O Prisioneiro*.... Refiro-me como personagens aos que mais ativamente participaram das filmagens, seja operando a câmera ou apenas dando depoimentos. São pelo menos 25 detentos, que instituem curtas narrativas as quais formam pequenos blocos temáticos. Kric e FW, por exemplo cantores de rap, cantam e apresentam cenas de um jogo de futebol. Beá mostra a academia de boxe que existia no presídio. João Vicente exhibe o roteiro cinematográfico que fez para gravar o

¹²⁴ Destilado alcoólico produzido a partir da fermentação de arroz, macarrão e frutas. Na verdade, na seqüência da *maria-louca* é possível, por alguns instantes, ver o rosto do sujeito que a produz. Isso permitiria que ele fosse punido, caso alguma autoridade penitenciária o identificasse na exibição do filme. Questionei Paulo Sacramento a esse respeito: por que esse sujeito tem o rosto revelado, enquanto os demais que lidam com substâncias ou artefatos proibidos têm o rosto ocultado? Eis a resposta do diretor, na íntegra:

- *Há uma diferença entre contravenção e crime. Tráfico é crime, e mesmo executado dentro da cadeia pode causar ao seu agente uma nova condenação e mais anos de prisão. Maria-louca e porte de armas brancas são contravenções passíveis de castigo (celas fortes). Sempre durante a captação de imagens demos aos presos a opção de serem ou não identificados/identificáveis. Muitos deles não quiseram aparecer nem mesmo em atividades ‘edificantes’, como por exemplo, em salas de aula. Outros, não se importaram em aparecer ou falar.”* (Entrevista em 26/12/03)

processo de fabricação de bolas pelos presos e as imagens correspondentes. Jorge, Nilton e Jonas optaram por mostrar a falência do atendimento de saúde na penitenciária. Rubinho, a degradação imposta aos presos nas celas de castigo e do seguro. Cada personagem é identificado por um letreiro branco sobre fundo preto, que toma a tela toda por alguns segundos.

Mais do que o tempo ou o espaço, é a atuação dos personagens que configura os blocos nesse documentário. Tal fato confere a *O Prisioneiro...* nuances do modo participativo, conforme a tipologia de Nichols (2001), pois muitas situações sofrem a intervenção direta dos prisioneiros-documentaristas. Estratégias ligadas ao modo reflexivo são também recorrentes: por diversas vezes vemos e ouvimos o diretor Paulo Sacramento e o diretor de fotografia, Aloysio Raulino interagindo com os detentos. Também vemos as imagens gravadas pelos presos e assistimos ao processo de gravação efetuado por estes e registrados pela equipe de Sacramento. O esforço de mostrar o processo fílmico é fato reconhecido pelo diretor:

O filme é um documentário não sobre uma prisão, mas EM uma prisão. Documentamos aquele universo, aquelas pessoas e nossa interação com elas. O filme documenta a si próprio. Outra equipe, teríamos outro filme, sem dúvida. Se este filme existe é porque um dia eu tive esta idéia e juntei estas pessoas e estas condições. (Entrevista com Paulo Sacramento, em 26/12/2003).

3.3.10.2 A retórica de *O Prisioneiro da Grade de Ferro*

Embora a maior parte do filme tenha sido desenvolvida numa espécie de parceria presos-realizadores, alguns trechos refletem um contorno autoral. Esses trechos ajudam a delinear a voz de perspectiva e convalidam a proposição de Bill Nichols de que os documentários muitas vezes se configuram como uma oratória, na qual a força da retórica é que vai convencer o espectador.

Não por acaso, o início e o encerramento de *O Prisioneiro...* parecem ser de lavra exclusiva dos realizadores. Talvez por serem pontos-chave em qualquer filme, nota-se que nesses segmentos houve um investimento maior na utilização encadeada de evidências artísticas e não-artísticas, de modo a conquistar a audiência. A confirmação sobre o controle da operação vem do próprio diretor, Paulo Sacramento:

A montagem era o momento de assumir a responsabilidade por aquilo tudo e ser fiel ao que vimos e fizemos ali. Seria impossível montar o filme em esquema de workshop e o resultado não seria melhor se fosse feito desta maneira. Sozinhos, eu e a Idê [*Lacreta*] demoramos 14 meses trabalhando esta montagem, às vezes em dois turnos diários de 6 a 8 horas. (...) Não havia porque me esconder ao final do processo, em nome de uma neutralidade falsa. (Entrevista com Paulo Sacramento, em 26/12/2003)

O início do filme traz letreiros informativos sobre o contexto (são as evidências não-artísticas): o sistema carcerário brasileiro abriga tantos homens, o maior presídio brasileiro é a Casa de Detenção do Carandiru, foi lá que houve o massacre de 111 presos, em 2002 esse presídio foi desativado, etc, até “as imagens utilizadas neste filme foram captadas ao longo de sete meses no ano anterior a essa implosão”. Todo esse texto é alocado sobre um fundo de imagens esfumaçadas, enevoadas, as quais não conseguimos definir. Ao mesmo tempo, ouvimos também um som indefinível, um pouco agudo e constante. Quando o texto termina, nos damos conta de que estamos assistindo à implosão às avessas do Carandiru: a poeira vai diminuindo e vemos os prédios sendo, como que por mágica, reconstruídos diante de nossos olhos, enquanto a sirene soa ao contrário até calar-se. Quando os prédios estão novamente íntegros, o filme começa de fato, havendo então a apresentação do título.

A implosão revertida funciona como evidência artística. É uma reconstrução artificial, impactante, que atua na emoção do espectador: embora os letreiros já tenham nos avisado que o Carandiru foi desativado e demolido, o documentário o remonta artificialmente para nos “jogar”

lá dentro. É um convite-premissa para que aceitemos o que vai ser exibido como a realidade vigente naquela cadeia num passado próximo. É a reconstrução de um cenário para que os atores sociais possam falar.

E eles o farão logo em seguida, com o detento Celso mostrando como se cômica um café na cadeia, cena que equivale a um singelo convite para o espectador aproximar-se, tomar intimidade com a situação. Café já passado, começamos a ouvir as vozes em *off* de vários detentos que se apresentam, dizendo nome, número do prontuário e do artigo penal em que incorreram, ao mesmo tempo em que vemos apenas as fotos dos prontuários com essas informações. São presos que se apresentam através de suas falas enquanto as imagens dos prontuários reafirmam sua condição. A partir daí o filme prossegue com as curtas narrativas protagonizadas pelos detentos.

Nos trechos finais do documentário teremos novamente o comando exclusivo dos realizadores, que mais uma vez mesclam evidências artísticas e não-artísticas para concluir sua retórica. Esse controle fica evidente a partir da justaposição dos depoimentos de ex-diretores do presídio com a fala do governador de São Paulo, Geraldo Alckmin. Vários ex-diretores, e até mesmo o secretário de administração penitenciária de Alckmin, Nagashi Furukawa, reconhecem que o sistema penitenciário não diminui a criminalidade, pois não recupera os infratores, apenas os afasta temporariamente da sociedade. Já Alckmin, filmado durante a cerimônia de ampliação de um presídio, exalta o fato de seu governo (e de seu antecessor, Mário Covas) ter aberto mais vagas para presos nos últimos sete anos (cerca de 25 mil) do que nos cem anos anteriores (cerca de 18 mil). Sugere que tal fato seja um recorde no Brasil, e talvez no mundo, pois nunca se abriram tantas vagas para presos como agora.

Essa oposição de idéias – presídio não recupera *versus* estamos ampliando cada vez mais os presídios – opera um sentido de absurdo e sinaliza uma das proposições do documentário: as ações de combate ao crime estão sendo implementadas de maneira errônea. O que é confirmado

logo na sequência pela declamação do detento rapper Claudinho, que no fim do seu *happening* alerta: “Fica ligeiro, morou polícia? O crime tá voltando, original. Paz, justiça, liberdade ¹²⁵.”

O encerramento efetivo do documentário, logo após as cenas com Claudinho, é trabalhado como evidência artística e funciona como uma homenagem aos participantes do filme: vemos as mesmas fotos do início, do prontuário dos presos, só que sem qualquer identificação criminal. Não há número de prontuário, nem do artigo do código penal, nem data de entrada no sistema prisional. Apenas os rostos, em primeiro plano, com caracteres que identificam o primeiro nome do personagem. Ao fundo, ouvimos uma canção ¹²⁶ que conta a saga de um sujeito que triunfa, não obstante as adversidades por que passou. O refrão diz: “o que eu quero, eu vou conseguir”.

A conotação das fotografias torna-se, então, outra. Se no início do filme carregavam o estigma de cada presidiário (artigos do código penal, número do prontuário, etc), no final passam a ser interpretadas como retratos de personagens, de atores reais (e também de novos documentaristas), que superaram as dificuldades terríveis da prisão. Ao observar as fotografias, agora sem as marcas estigmatizantes e embaladas pela canção, somos levados a inferir que aqueles sujeitos conseguiram o que queriam (a liberdade). Diferentemente de *Tereza* (Goifman e Souza, 1992), os infratores de *O Prisioneiro...* adquirem um novo status perante a platéia, passando da condição de criminosos no início do filme para a de sujeitos merecedores da liberdade no final. Soa como um reconhecimento do diretor para com seus parceiros e certamente cativará as platéias.

¹²⁵ Lema difundido por organizações criminosas que atuam nos presídios, como o Comando Vermelho e o PCC.

¹²⁶ Rockixe, de Raul Seixas e Paulo Coelho, do disco Krig-Há Bandolo, 1973, interpretada ao violão provavelmente por um dos detentos.

3.3.10.3 Câmeras e microfones: posse compartilhada

Como já dissemos anteriormente, o grande diferencial de *O Prisioneiro...* em relação aos demais documentários abordados é que nesse documentário os infratores passam a empunhar as câmeras e a decidir o quê e como vão filmar. Dentro de um escopo maior poder-se-ia aventar que, com isso, não apenas os presos ganharam mais voz, mas que o próprio presídio passou a “falar”. Tantas foram as incursões feitas pelos presidiários-documentaristas dentro do Carandiru e junto aos seus habitantes que não seria ousado afirmar que o filme é um retrato expressivo daquele complexo estabelecimento prisional.

Uma das virtudes dessas incursões é que elas revelam ao espectador a permeabilidade da prisão. A prisão não é só a situação de cárcere, de celas, mas sim um ambiente dinâmico, com relações econômicas e sociais próprias. Presos não ficam o tempo todo enclausurados, embora nas celas de castigo e nas do seguro a rotina seja majoritariamente essa. Eles se relacionam entre si e também com o exterior da cadeia¹²⁷. Muitos trabalham ou procuram ocupar seu tempo com tarefas ou atividades artesanais. Há algumas oportunidades de lazer como o futebol, a televisão, o pagode e o rap. Há o comércio de drogas e de outros bens. Há as práticas religiosas evangélicas, católicas, o candomblé e a magia negra. Há também a visita dos familiares, a prostituição, a submissão aos rigores da administração, etc.

Ao revelar essa permeabilidade os documentaristas (compreendidos aqui tanto os detentos quanto os cineastas) passaram a utilizar bem menos os superenquadramentos, as cenas em que vemos os presos contra as grades ou nos guichês das portas. Quando ocorrem, servem

¹²⁷ Índices desse contato com o exterior são as cenas que mostram a grande quantidade de cartas que chegam semanalmente ao presídio ou o pequeno telefone celular, exibido por um dos presos. Mas o momento que mais marca essa permeabilidade é o episódio da “saidinha”, um expediente legal de soltura temporária conferido aos presos de bom comportamento, que podem, por exemplo, passar alguns dias com a família, devendo em seguida retornar à detenção. Em *O Prisioneiro...* foi registrado o direito à “saidinha” concedido ao detento Pernambuco.

apenas para contextualizar a situação e reativar nossa memória para o que estamos assistindo¹²⁸. Os corpos – e os rostos, quando possíveis de serem revelados – são explorados junto com o ambiente, com a ação em desenvolvimento e com os demais personagens da cena. O preso é tomado mais como sujeito do que como objeto.

Vários segmentos estabelecem também uma relação mais direta preso-espectador. A mediação, que era feita pelo documentarista para que conhecêssemos um *outro*, é diluída. O comando da ação passa a ser exercido pelo próprio sujeito. Assim, o espectador de *O Prisioneiro...* recebe freqüentemente chamamentos dos próprios infratores para que conheçam o Carandiru, a comunidade carcerária ou a eles mesmos. Kric e FW, por exemplo, dizem:

(FW, em *off*): Aí, rapaziada, o filme começa agora. Esse é o Carandiru de verdade, esse é o nosso auto-retrato (...).

(Kric, em *off*): Vamos conhecer esse pavilhão 8 aí, vamos ver se é tudo isso que falam mesmo.

Lagoa e Rodrigo agem de maneira semelhante:

(Lagoa): Eu sou o Lagoa e esse aqui é o Rodrigo, somos do pavilhão 9 e vamos apresentar um pouco da realidade da cadeia.

(Rodrigo): (...) E todas essas partes que vocês vão ver são partes que a gente gravou mesmo, fizemos o “corre” pra mostrar pra vocês que são todos fatos reais, verdadeiros e verídicos, entendeu?

Não se encontram em *O Prisioneiro...* recursos de câmera lenta. E a adição de trilha sonora é limitada a poucas situações. O som, em geral, é direto. Algumas seqüências utilizam como trilha sons captados em outros momentos, mas dentro do ambiente carcerário. Nas cenas da

¹²⁸ O superenquadramento funciona aqui da mesma maneira que no documentário *Presos* (Fernando Weller, 2001) já analisado anteriormente.

biblioteca, por exemplo, ouvimos o rock que um rapaz canta na sequência imediatamente seguinte¹²⁹. No encerramento, como já dito, a música parece também ter sido executada por um detento. Algumas cenas do anoitecer foram sonorizadas com a *Ave-Maria* que irrompe diariamente dos próprios alto-falantes da detenção.

Essa ausência de “efeitos especiais” pode remeter o espectador a uma interpretação das cenas como uma “reprodução da realidade”, o que suscitaria para *O Prisioneiro...* as mesmas questões éticas levantadas para o *Direct Cinema*¹³⁰. Ocorre que neste filme, como já observado, as estratégias reflexivas – às vezes meros incidentes – são constantes, o que torna o espectador atento ao processo fílmico. Várias situações “delatam” essa interação cineastas-detentos, oferecendo à platéia uma situação confortável para estabelecer juízos a respeito do documentário e dos que nele estão envolvidos.

Duas seqüências (entre inúmeras) que resvalam na reflexividade merecem ser destacadas. A primeira é a que trata do consumo e comércio de maconha na cadeia. Num dos planos, presumivelmente da autoria de um profissional de cinema (as imagens são mais seguras, a iluminação é perfeita, o enquadramento é harmonioso, etc.) vemos um pé de maconha plantado num vaso¹³¹. Enquanto o operador da câmera esmera-se em filmar a planta, ouvimos ao fundo algumas vozes de presos que falam sobre a importância da maconha na cadeia. De repente, uma das vozes lança a pergunta: “*Cê fuma maconha também?*”, mas não há nenhuma resposta em retorno. Intui-se, com isso, que a pergunta foi dirigida ao documentarista e a inexistência de resposta aponta para um possível constrangimento do profissional. Fosse a pergunta dirigida a outro detento, e a resposta, positiva ou negativa, viria fácil. De qualquer maneira, tenham as

¹²⁹ *Batendo na Porta do Céu*. Tradução e adaptação de Zé Ramalho para a canção *Knockin' on Heaven's Door*, de Bob Dylan. Do CD *Zé Ramalho – 20 anos – antologia acústica*, de 1997.

¹³⁰ Q.v. item 2.4.3.3 desta dissertação.

¹³¹ O plano anterior mostrava o mesmo pé de maconha, mas a qualidade das imagens (muito trêmulas, granuladas e filmadas em *plongée*, na altura do olho do cinegrafista, que estava em pé), leva a crer que seu autor tenha sido um amador, no caso, um dos detentos.

imagens sido produzidas por um amador ou por um profissional, e tenha a constrangedora pergunta sido dirigida ao cinegrafista ou a outra pessoa presente na cela mas não registrada pela câmera, a manutenção desses planos na montagem assinala o desejo dos realizadores de denotar uma postura de reflexividade.

A outra seqüência a ser destacada é a da embalagem do crack. Assim como na da maconha, que a antecede, não vemos o rosto de ninguém. Apenas partes do corpo e do material sendo embalado. O documentarista, cuja entonação das perguntas sugere um certo desconforto, talvez devido ao risco da situação, esforça-se por manter aberta a conversação com o traficante a fim de poder fazer bons registros de áudio. As perguntas são um tanto quanto ingênuas: *“Isso aí depois vai virar uma pedra ou era uma pedra (de crack)?”*, ou *“E quanto tempo leva para passar (o efeito)?”*. O traficante parece bem à vontade para explicar sobre seu negócio, como a droga é procurada exasperadamente pelos viciados e a define magistralmente como *“Isso aqui é a raspa da canela do diabo!”*. Mas a cena traz ainda outro interessante componente: é uma voz sussurrada, aparentemente dirigida ao documentarista (ou ao cinegrafista) e que acabou sendo captada pelo áudio da câmera. Diz a vozinha, comentando sobre a intensa procura pelo crack na prisão, negócio inegavelmente vantajoso ao traficante: *“É a mesma coisa que vender água no deserto...”*.

Essas ocorrências imprevistas nas cenas da maconha e do crack remetem ao que Bernardet (2003) qualificou como entrevistas problematizadas (p. 288). Nesse tipo de entrevista, o entrevistador-documentarista perde o domínio da situação, fazendo com que o outro aflore nos imprevistos, tornando o documentário mais rico. Para Bernardet, os documentários que preservam esses imprevistos são os que lhe parecem mais motivadores.

Igualmente para este trabalho, que se preocupa com a voz do infrator, a estratégia de preservar as entrevistas problematizadas é fundamental. Esses afloramentos inesperados,

espontâneos – e é inevitável aqui a analogia com os atos falhos de um processo psicanalítico – têm um valor inestimável para a percepção do outro. Configuram rupturas na linearidade (ou seria no controle autoritário?) de um discurso que está sob as rédeas do documentarista e se mostram ao espectador com mais autonomia, ainda que não deixem de ser mediadas. Creio que há espaço ainda para o emprego de mais uma metáfora: é a voz do infrator que salta os muros da prisão.

3.3.10.4 A noite de um detento

Falamos acima de afloramentos, de escapes do discurso do infrator que, apesar da mediação do documentarista, chegam até o espectador. Mas em *O Prisioneiro...* existe ainda um momento bastante peculiar em que a figura do documentarista – ao menos como captador de imagens ou sons e como gerador de eventos ou situações – desaparece, dando autonomia à voz do infrator. Esse momento que revela a autonomia dos infratores para controlar a sua representação é o realizado pelos detentos Marcos e Joel e intitulado *A noite de um detento*. Na verdade, parece ser o único segmento inteiramente composto apenas por imagens captadas pelos presos, sem o acompanhamento dos cineastas e sua equipe. O bloco tem cerca de quinze minutos e registra imagens desde o momento em que a cela é definitivamente trancada, no final da tarde, até o momento em que é novamente aberta, por volta das 8 horas da manhã do dia seguinte.

Nesse intervalo, Marcos e Joel conseguiram catalisar o período em que o isolamento dos presos é maior, em que a permeabilidade dentro da prisão se reduz sensivelmente. Passamos a ver um mundo restrito àqueles que o vivenciam e o vemos pelo olhar desses sujeitos. Agora temos infratores olhando para as paredes que os cercam, para fora das barras da cadeia, para dentro de si, para os colegas e tentando, ao mesmo tempo em que captam as imagens e gravam suas

reflexões sobre tudo isso, nos explicar o que sentem e o que acontece na rotina noturna. Eles são, simultaneamente cenário, protagonistas e diretores do que se passa durante a clausura. E por mais que a montagem possa ter alterado a percepção dos presos, coube a estes a composição dos planos, o enquadramento, o registro da dinâmica das ações e do tempo, os depoimentos e a *mise en scène* dos envolvidos; não há como negar que eles estão com o controle de sua voz.

E o que nos revela essa voz? Em primeiro lugar, algo que nos é inédito, ao menos por imagens em movimento. Inúmeros relatos escritos descrevem as horas em que os presos ficam trancafiados no Carandiru, mas documentários não. Em segundo lugar, como esses infratores estão interpretando a situação vivida, bem como a si próprios, o que recupera para o observador externo – o espectador – sua (deles) condição de humanos.

Como já expusemos anteriormente, o fato de o preso ser humano e ter direitos é sistematicamente negado pela mídia em geral e pelo telejornalismo em particular, ressalvadas algumas poucas exceções. A sociedade, também com poucas exceções, faz coro às concepções da mídia, criando uma percepção massificada e preconceituosa sobre o infrator, como bem delineou William da Silva Lima (1991), um dos idealizadores do Comando Vermelho:

Somos, simplesmente, assaltantes. Ou estelionatários. Ou homicidas. Entre os direitos que perdemos se encontra o de sermos conhecidos pela totalidade das nossas ações, boas e más, como qualquer ser humano. O ato criminoso – o único devidamente divulgado e reproduzido nas fichas – define tudo o que somos, resumindo, de forma mágica, passado, presente e futuro. Há gente que acredita nisso. (p.36).

Ao exercer o controle de sua voz, de sua representação, o infrator adentra esse campo de disputa com a imprensa, tornando-a mais equilibrada e podendo, então, responder ao coro das generalizações. Marcos e Joel fazem isso muito bem, com poesia e criatividade, principalmente

nos chamamentos que dirigem ao espectador. Logo no início do segmento, Joel se apresenta e justifica as suas gravações em parceria com Marcos:

(Estamos) tentando passar um pouco da Casa de Detenção para vocês, principalmente a parte noturna, que quase ninguém conhece. É difícil com palavras, quem sabe com imagens funciona melhor.

E as imagens com som direto funcionam melhor ainda. Vemos o metrô e ouvimos Joel despejar a carga de significados que aquele meio de transporte lhe evoca, o sonho da liberdade, a vontade de voltar para casa. Quando a lente da câmera aponta em direção às torres da Avenida Paulista, sua fala relembra as vitórias do Corinthians que lá comemorou. Não lhe escapam também o edifício do Banespa, frisado por ele como “símbolo do capitalismo”, e as luzes de um shopping center, “coisa de rico”. Joel filma também fogos de artifício que, inesperadamente, espocam pelos céus das redondezas. Encantado com o espetáculo, vai narrando o que vê e sente:

Ó, cara, pesou a minha agora, ó: fogos de artifício, mano. Ó que lindo, ó... Faz tempo que eu não vejo isso, hein...!? A gente só vê isso aqui no fim de ano. Porra cara, mas a gente tenta até não ver, né? Porque realmente pesa você vendo o pessoal curtindo o Reveillon, o Natal, e a gente aqui dentro. Puta que pariu! Ó que fita louca! (...) Tão soltando uns fogos de artifício da hora! (...) Ó que firmeza, cara! Puta que pariu, maluco!

Marcos, numa das melhores cenas do segmento, coloca a câmera para fora das grades da janela e a vira para dentro, enquadrando a si próprio e a Joel. Passamos, então, a vê-los “de fora”, a câmera é o nosso olho – definitivamente o nosso olho - mas por escolha desse documentarista-detento. Brilhantemente, ele se dirige para a câmera e nos lança o seu discurso:

Bem, eu to procurando improvisar aqui, né, meu, gravando de fora para dentro como que as pessoas, às vezes, se tivessem assim um tempinho de olhar, parar um pouco para pensar, talvez até perdoassem-nos, né, pois não é fácil viver uma

vida dessa daqui, mesmo. Muito triste, muita solidão, desespero, angústia ... e esperança também.

Dentro da cela, a câmera não se detém em detalhes do ambiente, ela fixa-se mais nas pessoas e em suas falas. Destaca-se a seqüência em que Marcos exhibe suas fotos, a maioria delas do período em que gozava liberdade, e reconstrói para nós, espectadores, o seu passado recente. Mas voltando ao ambiente, percebemos que é exíguo. Há beliches, e como são vários os moradores, um deles dorme num colchão no chão. Há lençóis e travesseiros - donde intui-se um certo cuidado com o asseio - há uma mesa feita de alvenaria e recoberta de cacos de azulejos. Num determinado momento, ao amanhecer, ouvimos Marcos falando em fazer um café, em acender a “bigorna”¹³², e notamos um canto que pode ser tomado como uma cozinha improvisada. As imagens mostram também um rádio-gravador e uma televisão. Não há imagens ou referências ao banheiro ou latrina.¹³³

A televisão ajuda a protagonizar um dos momentos mais interessantes do bloco, no qual se percebe a ironia e a crítica desses detentos. A certa altura, um deles resolve gravar o que está sendo exibido no televisor. A câmera está fechada no aparelho e percebemos que se trata de uma chamada para o programa “Linha Direta”, da Rede Globo. Ouvimos então o seguinte diálogo, no qual não é possível afiançar a quem pertençam as vozes: “*Você não vai gravar isso, né?*”. A resposta vem imediata: “*Ô, lógico que tem que gravar!*”. Enquanto a telinha mostra cenas do programa o locutor de “Linha Direta” diz, em *off*: “E ainda, a trágica história de uma mulher que perdeu o próprio pai por causa da violência do marido”¹³⁴.” Logo em seguida ouvimos o

¹³² Gíria carcerária para o fogareiro elétrico com o qual é possível aquecer água ou cozinhar pequenas refeições.

¹³³ Numa das últimas cenas do segmento, enquanto Marcos filma o muro da detenção iluminado pelo sol, ouve-se um ruído de descarga sanitária.

¹³⁴ A título de curiosidade: enquanto o locutor diz sua fala, aparecem uma foto do pai da mulher, uma imagem da mulher chorando e, ao citar a “violência do marido” surge na telinha uma imagem em câmera lenta do marido, o que ajuda a frisar sua condição de “assassino”. Sem dúvida, a câmera lenta neste caso só reforça o aspecto negativo do

comentário de Joel (percebe-se claramente que a voz é dele), lacônico mas recheado de sarcasmo:

“Programa de Zé-Povinho, ah, ah, ah!”.

Essa sequência, com suas imagens, mas principalmente com suas falas, permitiria que se desfiassem inúmeras observações envolvendo mídia, criminalidade, recepção e análise de programas de TV, e outros tantos temas correlatos. Mas parece o bastante notar o espírito crítico desses detentos do Carandiru com relação ao conteúdo e a qualidade de um programa que generaliza (e demoniza) os infratores. *O Prisioneiro...* captou e preservou a indignação de seus personagens para com o “Linha Direta”. Novamente, a voz do infrator nesse documentário se fez bem clara.

Cumprindo com o propósito de mostrar um pouco da “parte noturna” da Casa de Detenção, conforme o próprio Joel explicita no início do bloco, a narrativa de *A noite de um detento* se encerra com o raiar do dia. Várias tomadas mostram a diferença de luminosidade na janela gradeada. Com a chegada da aurora, Joel divaga sobre o novo dia que irão enfrentar, mas pontua que, por enquanto, “a nossa realidade é feita de aço e sonhos”. Quando o dia chega de fato, os documentaristas-detentos nos mostram os guardas caminhando sobre a muralha, ou bebendo e dizendo impropérios aos presos, ou até dormindo durante seu turno – episódio que Joel, novamente mordaz, qualifica como a “eficiência” do sistema prisional. O bloco – uma narrativa circular, pois teve início com a porta sendo trancada no dia anterior - termina com a porta da cela sendo aberta e um dos parceiros saindo para o corredor, às 8 e dez da manhã.

infrator mencionado, transmitindo uma sensação de frieza, de animalidade, sobre o referido sujeito. Jogo desleal, ou pelo menos, bastante parcial.

3.3.10.5 Vozes: cantadas em rap e construídas com silêncio

Destacamos acima segmentos de *O Prisioneiro...* que nos pareceram mais representativos da questão da voz do infrator nesse documentário. Todavia, outros também são bastante significativos e não poderiam deixar de ser mencionados. A referência constante ao rap na prisão, por exemplo, registrada em pelo menos quatro segmentos, exhibe a força desse estilo musical como porta-voz dos sem voz. Nas seqüências em que os rappers aparecem fica patente a sintonia dos discursos transmitidos com sua condição de marginalizados, com sua revolta e com as perspectivas de ressocialização. Aliás, como é sabido, apesar da virulência das letras, a tônica das mensagens do rap quase sempre transporta idéias contrárias às práticas criminosas. Assim, o rap faz emergir para o espectador aspectos dos infratores comumente ocultados. Essa expressão artístico-musical funciona, segundo Bentes e Herschmann (2002), como uma espécie de contradiscurso, que se opõe à visão preconceituosa e parcial disseminada pela mídia:

Trata-se, de certa maneira, da produção de uma espécie de contradiscurso que neutraliza, em alguma medida, a fala incriminatória dos noticiários (...). Trata-se de um vigoroso discurso, que se afasta da lógica estatal e midiática de reforço das fronteiras, do enclausuramento e do apartheid social, discursos de “exclusão” e repressão (...) que promovem o medo do “outro”.

São dignas de nota também as seqüências em que se percebe a obstrução da voz do infrator. Nestas, o silêncio ocupa o lugar da fala, dos sentimentos e do discurso desses sujeitos barrados. No segmento intitulado *Palestra de triagem*, apenas o funcionário da Casa de Detenção se pronuncia, e sempre num tom que margeia o sarcasmo. Dos infratores – recém chegados à prisão – só vemos rostos tristes, soturnos, e nenhuma fala. Impressionam os planos em que vemos suas cabeças raspadas no estilo “tigela”. Quase todos vestem calças cáqui, o uniforme prisional.

Não há registro de exclamações ou vozes: estão todos submetidos ao discurso do palestrante, incumbido de lhes apontar as primeiras normas da casa. A sequência revela claramente: fala, se expressa e tem domínio sobre sua representação apenas quem detém o poder – o funcionário do presídio. Aos demais resta a submissão, caracterizada pelo silêncio. E silêncio, aqui, é mais do que ausência da fala: é a marca da anulação dos sujeitos. Uma metáfora certa.

Outro momento do filme simboliza, com o silêncio do personagem, uma forma de violência a que os infratores estão expostos na prisão. Trata-se do bloco intitulado *Exame de CTC de William Guimarães de Souza*. CTC é a Comissão Técnica de Classificação, unidade responsável por avaliar as condições psicológicas dos presos e encaminhar à justiça, através de laudos, pareceres que aconselham (ou refutam) a concessão de benefícios aos presos.

Nesta sequência vemos o detento William sendo entrevistado pelo técnico da CTC, que lhe faz uma série de perguntas, muitas delas absurdas. Mas não ouvimos as respostas de William, que foram suprimidas na montagem. Essa supressão das respostas, contudo, confere uma força significativa à voz do detento. Ele não fala, mas qualquer espectador percebe o quão ridículo ou implausível seria de fato responder a perguntas como:

- Você sabe com que idade largou das fraldas?
- Tem alguém querendo te prejudicar ou te perseguir?
- Você é amigo de alguém importante, assim tipo Bill Clinton ou Madonna?
- Você já teve alguma experiência fora do normal, da normalidade?

O silêncio, neste caso artificial – pois foi provocado pelo documentarista na edição – enriquece a voz do infrator. Reforça suas expressões faciais de incompreensão ou espanto com a situação – que, aliás, correspondem às nossas, também – e opera como metáfora: o não-dito confere muito mais sentido às cenas do que as possíveis respostas (o suprimido).

Nos planos posteriores ficamos sabendo, pela voz do próprio William, que seu pedido de transferência para o regime semi-aberto, pleiteado durante o exame na CTC, fora indeferido. Motivos relatados no parecer: imaturidade psíquica, crítica inadequada sobre o delito praticado e egocentrismo, “percebendo apenas os seus prejuízos” - justificativas que soam tão implausíveis quanto as perguntas feitas pelo técnico. Logo em seguida vemos outro detento, aparentemente com mais vivência no sistema prisional, explicando que o exame do CTC não passa de um expediente falho e injusto, que inviabiliza direitos dos presos e fere a legislação penal ao barrar transferências ou amenizações nas penas¹³⁵.

Muitos outros aspectos de *O Prisioneiro...* seriam passíveis de análise pelo enfoque da voz do infrator. Acredito ter destacado nas últimas páginas os mais relevantes. E se sobra um espaço para lembrar mais um instante do filme, destino-o à fala de um detento que, rodeado dos companheiros no momento da faxina de um dos pavilhões, empenha-se como porta-voz de si e dos colegas diante da câmera:

(...) então nós pede o apoio da sociedade, perante a imprensa, o meio social lá fora, que nós somos seres humanos, nós trabalha, nós ganha a nossa remissão. Então, tudo o que a imprensa divulga a respeito (de nós) lá do lado de fora não tem nada a ver. A realidade é o que cês estão contruindo aqui, ó: nós somos seres humanos, somos trabaiaadô, cumpridor dos nossos dever, e nós espera que um dia a justiça olhe mais pra nós, porque as condições social nossa é nenhuma.

Aplausos dos colegas.

¹³⁵ Essa mesma situação foi retratada no documentário *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1987), no qual o preso Randall Adams, bem como seus advogados, fazem semelhantes acusações sobre os exames de avaliação de detentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções selecionadas para análise neste trabalho lograram obter melhor êxito na representação dos infratores do que o telejornalismo. Diferentemente deste, em que a voz raramente é do outro, os documentários permitiram que os infratores gozassem de representações menos estereotipadas ou estigmatizantes. Contribuíram para isso, como já se aventava desde os capítulos iniciais, a liberdade de forma, o compromisso dos documentaristas, o compartilhamento dos meios de produção e o maior tempo de convivência junto aos representados, condições distintas daquelas comumente encontradas no telejornalismo brasileiro vigente. Neste, há o endosso a posições conservadoras defendidas pelas classes dominantes e, conseqüentemente, pelo poder político-econômico. O corolário dessa posição, na técnica, é o império de procedimentos restritivos nos quais prevalecem as imposições da escassez de tempo, da busca da objetividade, da narrativa convencional, do casamento da palavra com a imagem, levando a uma quase inevitável produção de metonímias, de reafirmação de lugares-comuns e do já-dito.

Pode-se afirmar, então, que os documentários analisados ofereceram um retrato do infrator alternativo àquele disponibilizado pela mídia. Em maior ou menor escala - às vezes até repetindo estratégias utilizadas pelo telejornalismo - os documentaristas conseguiram disponibilizar, se não a voz do infrator, pelo menos trechos de sua fala, o que permitiria ao

espectador contar com novos pontos de vista para construir sua crítica em relação à criminalidade.

Em todos os documentários a perspectiva, de um modo geral, foi favorável ao infrator, não tendo sido constatado nenhum documentário que tenha criminalizado os representados. Não houve imputação de culpas ou sugestão de aplicação de penas ou castigos aos personagens expostos. Nenhum infrator foi tratado objetivamente como ameaça à sociedade, ainda que em alguns casos a interpretação do espectador possa ser essa.

A constatação de que os documentários trouxeram melhores representações do infrator do que o telejornalismo - como era presumido - não permite afirmar, contudo, que a voz do infrator nesses filmes e vídeos tenha se revelado sempre de maneira completa, autônoma e fiel à realidade e ao desejo desses sujeitos. Na verdade, assistimos a infratores mediados por documentaristas. Algumas dessas mediações suscitaram a idéia de que os sujeitos representados foram em grande parte “construídos” pelos documentaristas. Outras mediações, mais permeáveis, permitiram que essa construção fosse compartilhada com os próprios infratores. E em apenas um caso a mediação do documentarista se mostrou bem atenuada, possibilitando o controle da representação pelos próprios representados em diversos momentos.

Antes de prosseguir, recordemos mais uma vez alguns teóricos caros a esta dissertação. Bill Nichols (2001), por exemplo, alerta: documentários nos trazem *representações* da realidade, e não *reproduções*. Noël Carroll (1996b) - pertencente a uma corrente teórica distinta - nos lembra que todo documentário, tanto quanto as ciências, contempla um processo de seletividade, de escolhas sobre a realidade, e nem por isso seu resultado deve ser desprezado ou tomado como fictício. E Jean-Claude Bernardet (1985), para quem o fato de termos desvendado estratégias ou mecanismos de significação num filme não nos deve levar a julgá-lo em relação à sua qualidade

ou força. É tendo em mente essas referências que devemos compreender a filmografia escolhida para este trabalho bem como condensá-la nestas considerações finais.

Retomando, verificou-se nos documentários analisados que o controle da produção de sentido – as “rédeas do documentário” – esteve sempre sob o comando dos realizadores. Esse comando foi mais intenso em obras como *Febem: o Começo do Fim*, *Socorro Nobre, Silva e Ônibus 174*. Como resultado, nota-se que a representação do infrator obedeceu a uma lógica instituída (ou desejada) pelo documentarista. Produz para o espectador, nesses casos, um efeito de *voz de comentário*, isto é, o documentário “nos diz” como devemos interpretar o que está sendo visto e ouvido, restando pouca ou nenhuma possibilidade de interpretação diferenciada. A suspeita, nesses casos, é de que o infrator teve sua voz cerceada, pois o sentido foi produzido majoritariamente pela percepção do documentarista. Mas, reiteramos: mesmo assim, o retrato gerado do infrator é diferente daquele produzido pelo telejornalismo.

Em documentários como *Tereza*, *As Pedras no Meio do Caminho*, *Notícias de uma Guerra Particular*, *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* e *Presos* percebeu-se um arrefecimento no comando das representações. A voz do documentário nesse grupo foi assumindo contornos de *voz de perspectiva*, viabilizando um diálogo interpretativo com o espectador. Nem todos os infratores foram “falados” pelos documentaristas. Houve espaço para o afloramento da voz dos sujeitos, seja pelo compartilhamento do processo de produção, pela liberdade na efetivação das *mise-en-scènes*, pelo alongamento dos depoimentos ou por rupturas na linguagem.

Finalmente, em *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*, o controle sobre as representações foi bastante diminuído. A *voz de perspectiva* predominou, havendo liberdade para o espectador tecer suas interpretações. Os infratores tiveram a posse dos meios de produção fílmica e liberdade para criar situações e estabelecer registros. Ressalte-se, mais uma vez, que o

comando da produção ainda esteve com os realizadores, que assumiram a montagem e finalização do documentário. A produção final da obra e os sentidos que dela derivam ficaram, então, submetidos ao juízo dos documentaristas. Mas não há como negar que situações como as retratadas no segmento *A noite de um detento* são portadoras legítimas da voz do infrator.

A análise dos documentários permitiu verificar que o emprego de diferentes estratégias, geralmente vinculadas a cada modo de representação (Nichols, 2001), produziu diferentes resultados não apenas na voz dos documentários mas também na voz (representação) dos infratores. Embora cada filme ou vídeo adote posturas múltiplas e os próprios modos não sejam puros, o aspecto formal acaba imprimindo marcas nos representados.

Não se trata de afirmar que os modos de representação “condenem” ou “absolvam” os documentários no tocante à voz do infrator. Há erros e acertos que escapam às proposituras de cada modo, estando ligados tanto a contingências diversas (momento das gravações, estado de espírito dos atores sociais, intenção do documentarista, abordagem da questão, etc.) quanto a limitações ou viabilidades do próprio modo. Situações fortuitas, como aquela em que o preso pergunta (provavelmente ao documentarista) “*Cê fuma maconha também?*”, em *O Prisioneiro...*, e o registro do detento travesti em *O Rap do Pequeno Príncipe...*, reforçam aspectos positivos ou negativos na interpretação dos representados, mas têm menos vinculação ao modo do documentário do que à própria casualidade do registro fílmico.

Percebeu-se que documentários que se valeram de procedimentos semelhantes aos aplicados no telejornalismo (*Febem...* e *Ônibus 174*), limitaram sensivelmente a voz do infrator. De maneira bastante semelhante, aqueles em que o modo expositivo se insinuou, seja objetiva ou subliminarmente (*Silva, Ônibus 174*), cercearam o infrator e as possibilidades de sua interpretação pelos espectadores.

Vídeos e filmes que adotaram os modos participativo e reflexivo propiciaram melhores resultados para a voz do infrator (*As Pedras...*, *Notícias...*, *Presos*, *O Prisioneiro...*). Colaboraram para isso, certamente, a liberdade usufruída pelos infratores nos momentos de registro, o controle compartilhado da produção e a revelação, para o espectador, do processo fílmico. Tanto o filme quanto os personagens adquiriram “opacidade”, estabelecendo novas propostas de interpretação para o público.

Os documentários que se mostraram híbridos ou difíceis de caracterizar quanto ao modo de representação (*Tereza*, *Socorro Nobre*, *O Rap do Pequeno Príncipe...*) produziram resultados que devem ser analisados separadamente. *Tereza*, com sua linguagem experimental, instiga o espectador a refletir, mas abusa dos superenquadramentos e da edição fragmentada e rápida, o que acrescenta certa dificuldade para uma compreensão integral do infrator. *Socorro Nobre*, e sua narrativa de fundo ficcional, apela de tal maneira à emoção do espectador que interpretar a prisioneira-título por outro viés que não o apresentado seria uma heresia... O filme submete todas as prisioneiras a tratamento semelhante: imagens do cárcere e constantes superenquadramentos. *O Rap do Pequeno Príncipe...* foge à regra do superenquadramento, embora o personagem-título seja registrado em situações de cárcere. O que fica evidente nesse filme é que a voz do infrator é construída como uma colcha de retalhos: mais pelos depoimentos de outrem do que pelos do próprio personagem.

A análise das situações que envolveram rupturas com a linguagem cinematográfica clássica pareceu ser promissora para a investigação da voz do infrator. Conforme Bernardet (1985, 2003), é preciso que essa linguagem seja rompida para que o *outro* tenha a possibilidade de emergir no discurso do documentário. Neste trabalho mantivemos a hipótese de que as metáforas cumpriram esse papel de romper com a linguagem tradicional, agregando novos significados e possibilitando a multiplicação de interpretações sobre uma determinada situação.

Ou seja, estimulando a polissemia, a metáfora executaria a missão de abrir o filme (ou segmentos dele) a novas fabulações.

De fato, verificou-se que os segmentos com metáforas enriqueceram sobremaneira os documentários. Ocorre que, nos filmes e vídeos analisados, as metáforas foram empregadas com parcimônia e nem sempre expandiram as possibilidades de interpretar o infrator ou o fenômeno da criminalidade. Reflexo, talvez, da rigidez dos realizadores, receosos de perder o controle sobre a voz do documentário.

Febem..., *As Pedras...* e *Silva* não demonstraram investimento em metáforas. *Tereza* parece trazer implícita em si a metáfora – o vídeo é a metáfora – não aplicando esse recurso aos infratores registrados. *Socorro Nobre* disponibiliza belas metáforas, como a da solidão de Krajcberg e a do relógio sem ponteiros, simbolizando o tempo que não passa na prisão. Nenhuma, porém, induz o espectador a produzir novas reflexões sobre o infrator.

Metáforas melhores produziu *Notícias...*, como o garoto descalço que dá explicações sobre armamentos pesados e o plano-sequência do “exército de reserva” de meninos para o tráfico. *O Rap do Pequeno Príncipe...* investiu mais no recurso e produziu a belíssima metáfora aérea sobre a periferia do Recife, tendo ao fundo a música dos Racionais MC’s. Ainda no mesmo filme, as sequências do rastejamento, os aplausos para Garnizé e a justaposição de planos da entrevista dos justiceiros mascarados com cenas do filme de Simão Martiniano foram dignas de nota. Porém, com exceção desta última que é facilmente identificável, as demais contêm um refinamento que pode dificultar sua compreensão.

Ainda sobre metáforas, é preciso destacar algumas verificadas em *O Prisioneiro...*. A abertura – com a implosão às avessas – e o encerramento – com as fotos livres dos números estigmatizantes – são primorosas. A primeira, por reconstruir o ambiente prisional a partir da destruição revertida. A última, por “dar liberdade” e valorizar os infratores-documentaristas.

Entre elas acham-se ainda mais duas, pelo menos, e ambas convertem o silêncio presente nas cenas em voz para o infrator: a da palestra de triagem e a do CTC de William Guimarães de Souza.

Parece-me importante retomar, mais uma vez, alguns posicionamentos de Jean-Claude Bernardet (1985, 2003) antes de encerrar estas considerações finais. Para o teórico, conforme reproduzido neste trabalho, dois motivos principais restringiriam a emergência da voz do *outro* nos filmes: as imposições da linguagem e a propriedade dos meios de produção. De fato, constatou-se que as rupturas com a linguagem clássica - ponto em que destacamos a presença de metáforas e as entrevistas problematizadas - ofereceram melhores oportunidades para o afloramento da voz do infrator. Da mesma forma, o compartilhamento dos meios de produção propiciaram um aumento na liberdade de expressão do outro. Essas condições, contudo, não seriam suficientes, segundo Bernardet, para que o *outro* efetivamente tomasse a palavra. Para tanto, seria necessário que o *outro* tivesse a posse definitiva (propriedade) do aparato fílmico e conduzisse integralmente a produção. Caso contrário, a palavra só lhe poderia “ser emprestada”.

Sobre esse segundo aspecto julgo ser procedente refletir que, ao tornar-se proprietário dos meios de produção, o *outro* sai dessa condição e sua produção deverá ser concebida como a realização de um auto-retrato, uma autobiografia, estilos firmemente defendidos pelo teórico Michael Renov e que encontram ecos no **modo performático**, delineado por Bill Nichols.

Quando isso ocorre desaparece, então, a motivação para empreender uma análise sobre como tal *sujeito-outro* foi representado por um documentarista. A representação contida no filme, a voz, deixa de ser do *outro* e passa a ser do *eu*, do *si mesmo*, eliminando os embaraços causados pela busca da objetividade e sendo bem menos passível de deslizes éticos. Mas torna inviável – ou desnecessário - o exercício de interpretar a apreensão fílmica realizada por sujeitos que

pertençam a categorias diferentes ou estejam em posições diferentes, tal como proposto por esta dissertação.

Finalizando, dentro das limitações inerentes a um trabalho como este e sem extrapolar as observações aqui feitas para o universo de documentários brasileiros sobre o infrator, foi possível aferir que:

- a) as representações dos infratores obtidas nos documentários analisados revelaram-se bastante distintas daquelas produzidas pelo telejornalismo, ou mesmo da mídia em geral. Com exceção de situações pontuais, a representação dos infratores não lhes foi desfavorável;
- b) ainda que não lhes tenham sido desfavoráveis, ao menos no sentido do documentário como um todo, diversas representações de infratores insistiram na apresentação destes junto a signos inquestionavelmente associados à prisão: grades, celas, guichês, barras, etc. Continuaram, portanto, imagetivamente barrados;
- c) a voz do infrator, em última instância, esteve submetida ao comando do documentarista, que tem interferência sobre as representações geradas. Entretanto, isso não impediu que em certos momentos a voz do infrator aflorasse com autonomia;
- d) há que se concordar com Bernardet que esse afloramento da voz do *outro* está ligado a rupturas com a linguagem (entrevistas problematizadas, metáforas, etc.) e às relações de produção. Todavia, tais condições não são imprescindíveis. Houve situações em que a manutenção da linguagem tradicional deu conta de reportar a voz do infrator adequadamente. Quanto à propriedade dos meios de produção, também defendida por Bernardet, julgo

não ser essencial, como já exposto acima. Aliás, isso subverteria a proposta desta dissertação. Apenas a posse dos meios de produção, mesmo que compartilhada, já oferece oportunidades para a emergência da voz do outro com considerável autonomia;

- e) a tipologia dos modos de representação, o conceito de voz do documentário, bem como a transposição dos procedimentos da retórica para a interpretação de documentários, propostos por Bill Nichols, mostraram-se muito úteis para aferir e inferir sobre a representação do infrator nas obras analisadas. Contudo, uma análise mais acabada do sentido produzido em cada documentário demanda um aporte multidisciplinar que envolva outras áreas do conhecimento, como as ciências da linguagem, a semiótica e a psicanálise.

FILMOGRAFIA

Febem: o Começo do Fim

São Paulo, 1990, vídeo, 9', cor. Realização: Rita Moreira. Companhia produtora: Rita Moreira Produções.

Tereza

São Paulo, 1992, vídeo, 16', cor. Direção: Kiko Goifman e Caco P. de Souza. Roteiro: Marcos Rogatto, Kiko Goifman. Assistente de roteiro: Alessandra Pinto. Direção de fotografia: Paulo Queiroz. Produção: Malu Pedrosa. Assistente de produção: Lígia Rodrigues, Maribel Oliveira. Operador de VT e Áudio: Aguinaldo Bispo. Assistente: Fernando Pires. Edição: Kiko Goifman, Caco P. de Souza. Caracteres: Tiago de Andrade. Trilha original: "Cuidado que Mancha" – Gustavo Finkler, Leciane Serra, Luciana Silveira, Mariângela Guelta, Walter Valentini, Ding-Dong (convidado).

Socorro Nobre

Salvador, 1995, 35 mm, 23', preto-e-branco. Direção: Walter Salles. Fotografia: Walter Carvalho. Produção: Mini Kerti. Edição: Walter Salles e Felipe Lacerda. Som: Bruno Fernandes. Produção em Salvador (BA): Ivana Souto. Assistente de produção: Ronald Ramirez. Assistente de câmera: Flávio Zangrandi. On Line: Jorge Luiz. Avid: Felipe Lacerda. Trilha sonora original: Antônio Pinto, Eduardo Bid. Co-produção da trilha sonora: Apolo 9. Violão: Tuco Marcondes, percussão: Antônio Pinto. Músicas Adicionais: "Koto song", por The Dave Brubeck Quartet; "Wilderness", por Dead Can Dance; "The Boxer", por Simon and Garfunkel. Finalização 35 mm: Luciana Reali. Companhia produtora: Videofilmes.

As Pedras no Meio do Caminho

São Paulo, 1996, vídeo, 23', cor. Equipe de vídeo: Evelyn Schuler, Iracema Nascimento, Rita Bastos e Júlio Wainer (coordenação). Edição: Momi Wada. Patrocínio: Instituto Goethe de São Paulo (Projeto "Perda da Infância"). Responsabilidade pedagógica: Pastoral do Menor, Jander L. Camargo, Júlio César F. Lira, Maria Inês Rondello, Mary Joanne Pundyk. Apoio: PUC-SP, SESC-Carmo, Sindicato dos Bancários/SP, Maureen Bisilliat.

Notícias de Uma Guerra Particular

Rio de Janeiro, 1999, 35 mm, 59', cor. Roteiro e direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Fotografia: Walter Carvalho. Som: Geraldo Ribeiro, Aloysio Compasso. Música: Antônio Pinto. Montagem: Flávio Nunes. Produção: Raquel Zangrande. Companhia produtora: Videofilmes.

O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas

Recife, 2000, 35 mm, 75', cor. Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Diretor de fotografia: André Horta. Montagem: Natara Nei. Música: Helber, Faces do Subúrbio e Racionais MC's. Edição de Som: José Louzeiro Moreau. Produção Executiva: Clélia Bessa, Luís Vidal, João Júnior e Danniella Hoover. Companhia produtora: Raccord Produções Artísticas.

Presos

Rio de Janeiro, 2001, vídeo digital, 28', cor. Direção: Fernando Weller. Fotografia: Paulo Castiglioni. Som: Fabrício Felice. Edição: Eduardo Sánchez. Assistente de câmera: Eduardo Garrett. Assistentes de edição: Juliana Schliter, Dionísio Santos. Documentário integrante do projeto Miradas Iberoamericanas, promovido pela Feisal – Federação das Escolas de Imagem e Som da América Latina. Professor Orientador: Breno Kuperman. Produtora: Universidade Federal Fluminense.

Ônibus 174

Rio de Janeiro, 2002, 35 mm, 133', cor. Direção: José Padilha. Co-direção: Felipe Lacerda. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Co-produção: Rodrigo Pimentel. Fotografia: César Moraes e Marcelo Guru. Som direto: Yan Saldanha e Aloysio Compasso. Montagem: Felipe Lacerda. Pesquisa: Jorge Alves e Fernanda Cardoso. Trilha sonora original: João Nabuco e Sacha Ambak.

Silva

São Paulo, 2001, vídeo, 19', cor. Roteiro, produção e direção: Beto Sporkens. Direção de arte: Andrei Polessi. Direção de fotografia: Henrique Rodriguez. Edição: Beto Sporkens, Dado Carlin, Henrique Rodriguez, João Landi Guimarães, Paulo Garcia. Edição final: João Landi Guimarães. Câmera: Henrique Rodriguez, Ricardo Branco. Trilha sonora original: Paulo Pugliesi. Edição de som: Sidney Amaral. Músicas: "Quilombo Groove"(ao vivo) e "Baião Ambiental" (instrumental), de Chico Science e Nação Zumbi. Companhia produtora: Imágica Audiovisual.

O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)

São Paulo, 2003, 35 mm, 123', cor. Direção e roteiro: Paulo Sacramento. Direção de fotografia: Aloysio Raulino. Som direto: Louis Robin, Márcio Jacovani. Edição de som: Ricardo Reis. Montagem: Idê Lacreta, Paulo Sacramento. Companhia produtora: Olhos de Cão Produções Cinematográficas.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Sérgio. Prisões, Violência e Direitos Humanos no Brasil. In: PINHEIRO, Paulo Sérgio e GUIMARÃES, Samuel Pinheiro (orgs.). **Direitos Humanos no Século XXI**, Parte II. Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais - Fundação Alexandre de Gusmão, 1998.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus Editora, 6ª edição, 2001.

BARBEIRO, Heródoto e LIMA, Paulo Rodolfo de. **Manual de Telejornalismo**. São Paulo: Campus, 2002.

BARNOUW, Erik. **Documentary: a history of the nonfiction film**. New York: Oxford University Press, 1993.

BARSAM, Richard Meran. **Nonfiction film: a critical history**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

BATISTA, Nilo. Mídia e sistema penal no capitalismo tardio. In: **Discursos Sediciosos – crime, direito e sociedade nº 12**. Rio de Janeiro, Revan/Instituto Carioca de Criminologia, 2002.

BAZIN, André. Morte todas as tardes. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal Ltda, 1983, p. 129-134.

BENTES, Ivana e HERSCHMANN, Micael. O espetáculo do contradiscurso. **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais, edição de 18 de agosto de 2002. Disponível em: <http://www.uff.br/obsjovem/contradis.htm> . Acesso em 30/12/03.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 a.

_____. O Processo como Obra. **Folha de S. Paulo**, caderno Mais, p. 10-12, 13 de julho de 2003 b.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1997.

CARROLL, Noël. From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film. In: CARROLL, Noël. **Theorizing the Moving Image**. New York: Cambridge University Press, 1996 a.

_____. Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: BORDWELL, David e CARROLL, Noël. **Post Theory – Reconstructing Film Studies**. Madison: The university of Winsconsin Press, 1996 b.

_____. Fiction, Nonfiction and the Film of Presumptive Assertion: a Conceptual Analysis. In: ALLEN, Richard e SMITH, Murray. **Film Theory and Philosophy**. Oxford: Clarendon Press, 2001.

CENSO 2000. **IBGE**. Disponível em: www.ibge.gov.br . Acesso em 10/03/04.

CHALHUB, Samira. **Funções da Linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CHAMPAGNE, Patrick. A visão mediática. In: BOURDIEU, Pierre (org.). **A Miséria do Mundo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2ª edição, 1997, p. 63-79.

CIMIERI, Fabiana. Condenado a 63 anos tenta vaga em Filosofia e cita Nietzsche. **O Estado de S. Paulo**, p. C4, 21 de junho de 2004.

CONSTITUIÇÃO da República Federativa do Brasil. Centro Gráfico do Senado Federal, Brasília, 1988.

CURADO, Olga. **A Notícia na TV**. São Paulo: Alegro, 2002.

CYPRIANO, Fabio. Curitiba inaugura Espaço Frans Krajcberg. **Folha de S. Paulo**, caderno Ilustrada, p. E 6, 11 de outubro de 2003.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1986.

FONSECA, Celso. Em terra estrangeira. **Isto É Online**, 04 de março de 1998. Disponível em: <http://www.zaz.com.br/istoe/cultura/148328.htm> . Acesso em 10/03/04.

FRANCE, Claudine de (org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

GALDINI, Ana Paula. A TV como aliada. **Cinemando**, Campinas, SP, 06 de abril de 2003. Disponível em: <http://www.cinemando.com.br/200304/materias/tv.htm> . Acesso em 19/02/2004.

GIANNINI, Alessandro. O Carandiru visto por quem cumpriu pena. **O Estado de S. Paulo**, 10 de abril de 2003. Disponível em: www.estado.estadao.com.br/editorias/2003/04/10/cad031.html . Acesso em 12/10/03.

GOIFMAN, Kiko. **Valetes em slow motion – a morte do tempo na prisão: imagens e textos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

HALL, Stuart. Media Power: The Double Bind. In: ROSENTHAL, Allan. **New Challenges for Documentary**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

HERSCHMANN, Micael. As Imagens das galeras funk na imprensa. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

HURTADO, Marta. Documentário sobre Carandiru é exibido no Rio na terça-feira. Disponível em: <http://br.news.yahoo.com/031006/16/evfl> , 2003. Acesso em 12/10/03.

JACOBS, Lewis. **The documentary tradition**. New York: W.W. Norton & Company, 2nd edition, 1979.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

KARAM, Francisco José Castilhos. **Jornalismo, ética e liberdade**. São Paulo: Summus, 1997.

LABAKI, Amir. A hora e a vez do documentário brasileiro. **It's all True**, 31 de outubro de 2002. Disponível em: http://www.itsalltrue.com.br/2004/iat_coluna_exibe.php?artigo=24 Acesso em 19/02/2004.

LACERDA, Angela. Justiceiro é morto no presídio. **Agência Estado**, 15 de janeiro de 2001. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/agestado/cidade/2001/jan/15/213.htm>. Acesso em 18/11/03.

LIMA, William da Silva. **Quatrocentos contra um**. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, em co-edição com o ISER, 1991.

LOPES, Edward. **Metáfora**. São Paulo: Atual Editora, 1987.

MACDOUGALL, David. When Less is Less – The Long Take in Documentary, in HENDERSON, Brian and MARTIN, Ann. **Film Quarterly**. Berkeley: University of California Press, 1999, p 291-306.

_____. Whose Story is It?. In: CRAWFORD, Peter I. & Simonsen, Jan K. **Ethnographic Film. Aesthetics and Narrative Traditions**. Aarhus: Intervention Press, 1992, p 25-42.

MANUAL de Telejornalismo. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 1985.

MCGETTIGAN, Timothy. Reflections in an Unblinking Eye: Negotiating Identity in the Production of a Documentary. **Sociological Research Online**, vol. 3, nº 1, 1998. Disponível em: <http://www.socresonline.org.uk/socresonline/3/1/7.html> . Acesso em 14/11/2002.

METZ, Christian. O Significante Imaginário. In: **Cinetexto – Psicanálise e Cinema**. São Paulo: Global Editora, 1980.

MICELI, Sérgio. A Força do Sentido. In: BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, Série Estudos, 5ª edição, 1998.

MIRABETE, Julio Fabrini. **Manual de Direito Penal – Parte Geral**, 16 ed. São Paulo: Atlas, 2000.

MONKEN, Mário Hugo. Déficit de vagas cresce 118% em um ano. **Folha de S. Paulo**, p. C4, 14 de fevereiro de 2004.

MORETZSOHN, Sylvia. **Imprensa e criminologia: o papel do jornalismo nas políticas de exclusão social**. Disponível in: <http://bocc.ubi.pt/pag/moretzsohn-sylvia-imprensa-criminologia.html> (2002a). Acesso em 10/03/04.

_____. **O caso Tim Lopes: o mito da “mídia cidadã”**. Disponível in: <http://bocc.ubi.pt/pag/moretzsohn-sylvia-tim-lopes.html> (2002b). Acesso em 10/03/04.

NEGRÃO, Theotonio. **Código Civil e Legislação Civil em Vigor**, 15ª ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1996.

NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary. In: ROSENTHAL, Allan. **New Challenges for Documentary**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

_____. **Representing Reality**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **Introduction to Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

NOGUEIRA, Adriana Cardoso. **Violência nos telejornais: a realidade espetacularizada**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2000.

NOVO DICIONÁRIO ELETRÔNICO AURÉLIO SÉCULO XXI. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Lexicon Informática Ltda, 1999.

O BRASIL atrás das grades. Relatório da Human Rights Watch 2001, disponível em: <http://www.hrw.org/portuguese/reports/presos/superlot.htm>. Acesso em 13/10/2001.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Documentário expõe contrastes sociais. **O Estado de S. Paulo**, 30 de agosto de 2000(a). Disponível em: <http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2000/08/30/cad389.html> . Acesso em 18/11/03.

_____. Documentário sobre violência urbana estréia em São Paulo. **O Estado de S. Paulo**, 16 de novembro de 2000(b). Disponível em: <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2000/nov/16/415.htm> . Acesso em 18/11/03.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. **50 anos de TV no Brasil**. São Paulo: Globo, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**, 4ª edição. Campinas: Pontes, 2002.

_____. **Discurso e Texto: Formulação e Circulação de Sentidos**. Campinas: Pontes, 2001.

PASCHOAL, Mara Sofia Zanotto de. Em Busca da Elucidação do Processo de Compreensão da Metáfora. In: PONTES, Eunice (org.). **A Metáfora**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

PLANTINGA, Carl. Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film. In: BORDWELL, David e CARROLL, Noël. **Post Theory – Reconstructing Film Studies**. Madison: The university of Winsconsin Press, 1996.

_____. **Rhetoric and Representation in Nonfiction Film**. New York: Cambridge University Press, 1997.

RAMOS, Fernão. O que é documentário?. In: RAMOS, Fernão et alli. **Estudos de Cinema – 2000 – Socine**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

RENOV, Michael. Introduction. In: **Theorizing Documentary**. New York: Routledge, 1993.

_____. **Re-Thinking Documentary – Toward a Taxonomy of Mediation**. In: *Wide Angle*, vol. 8, nº 3 / 4, 1986, p. 71-77.

_____. **Toward a Poetics of Documentary**. In: **Theorizing Documentary**. New York: Routledge, 1993.

REVISTA DO ILANUD nº 13 – Crime e TV. São Paulo: ILANUD, 2001.

ROSENTHAL, Allan. **New Challenges for Documentary**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala**, 7ª ed. São Paulo: Vozes, 2001.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **Muito além do Jardim Botânico**. São Paulo: Summus, 1985.

TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. Muito Além das Metáforas. In: PONTES, Eunice (org.). **A Metáfora**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus Editora, 2ª edição, 2002.

VEER, Peter van der. The Victim's Tale: Memory and Forgetting in the Story of Violence. In: VRIES, Hent de and WEBER, Samuel. **Violence, Identity and Self-Determination**. Stanford: Stanford University Press, 1997.

WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. p. 122-124.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. **Contracampo – Revista de Cinema**, nº 53/54, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.he.com.br/53/ismailbernardet.htm> . Acesso em 01/12/2003.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.