

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

**Traficantes, justiceiros e rappers. A invasão dos setores da
margem na produção nacional de documentários**

Gustavo Souza

Rio de Janeiro
2006

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Traficantes, justiceiros e rappers. A invasão dos setores da margem na produção nacional de documentários

Gustavo Souza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ivana Bentes

Co-Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ilana Strozenberg

Rio de Janeiro
2006

Gustavo Souza

Traficantes, justiceiros e rappers. A invasão dos setores da margem na produção nacional de documentários

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 31 de março de 2006

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Ivana Bentes
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof^ª. Dr^ª. Angela Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof^ª. Dr^ª. Consuelo Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Souza, Gustavo

Traficantes, justiceiros e rappers. A invasão dos setores da margem na produção nacional de documentários. / Gustavo Souza – Rio de Janeiro: 2006, 176 p.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFRJ, Escola de Comunicação.

1. Comunicação 2. Documentários brasileiro
3. Marginalidade 4. Violência Urbana 5. Visibilidade

I. Título II. UFRJ. Escola de Comunicação. III. Bentes, Ivana; orientadora.

Resumo

Este trabalho quer investigar a relação entre a produção nacional de documentários e grupos socialmente marginalizados. O recorte cronológico se dá a partir da segunda metade dos anos 90, pois, desse período em diante, o cinema nacional empreendeu a sua “retomada”. Dessa forma, a realização de documentários tornou-se representativa não apenas quantitativamente, mas também qualitativamente. Os documentários selecionados para essa pesquisa são: *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Sales e Kátia Lund, 1999), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2003). O fio condutor desses três filmes é a abordagem, cada um à sua maneira, da experiência com o cotidiano de violência urbana e marginalidade. A partir desses três documentários, procuraremos entender que fatores possibilitam a escalada dos segmentos marginalizados do morro ou favela para as telas de cinema. Para isso, centraremos as atenções em seus personagens, pois a partir deles é possível perceber a complexidade que os cercam. Veremos como os meios de comunicação, em especial o noticiário, e as estruturas de poder se articulam de modo a conferir visibilidade a tais grupos.

Palavras-chave: documentário, marginalidade, violência urbana, visibilidade.

Abstract

This paper is aimed at investigating the relationship between national production of documentaries and socially marginalized groups. It is chronologically circumscribed in the late 90's, when the national cinema undertook a "resurgence". Therefore, making documentaries became representative, not only quantitatively but also qualitatively. The documentaries selected for this research are: *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Sales and Kátia Lund, 1999), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas and Marcelo Luna, 2000) and *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2003). Considering their particularities, the common point in these three films is the approach to the daily experience of urban violence and marginality. Through those documentaries mentioned we try to identify what factors allow those marginalized slums segments to get to the cinema screens. To achieve that, this paper is focused on the characters, because by them it is possible to reach the surrounding complexity of their lives. We intend to verify how the media, specially the news, and the ruling structures may dialogue in order to provide visibility to such groups.

Key-words: documentary, marginality, urban violence, visibility

Na vida não nos interessa o todo do homem mas apenas alguns de seus atos com os quais operamos na prática e que nos interessam de uma forma ou de outra. É ainda em nós mesmos que somos menos aptos e conseguimos perceber esse todo da nossa personalidade.

Mikhail Bakhtin

A única teoria que vale a pena reter é aquela que você tem de contestar, não a que você fala com profunda fluência.

Stuart Hall

Aos meus pais, Rita e Reginaldo, e à
minha tia, Izabel.

Sumário

Agradecimentos	10
Introdução	12
1. Documentário: pontos de tensão	23
<i>Documentário, realidade e verdade, 32; Documentário e jornalismo: aproximações, 42.</i>	
2. Estruturas narrativas	51
<i>Nas malhas do tráfico, 52; Dois caminhos rumo à justiça, 56; Rappers, sonhos e realidade, 60.</i>	
3. Marginalidade em foco	64
<i>Marginalidade e violência urbana, 72; Alguns temas sobre violência urbana, 76; O peso e a importância das manifestações culturais: funk, hip-hop e samba, 89.</i>	
4. Estéticas da violência	97
<i>O interesse pelo documentário: questões de mercado e de estética, 98; Em busca de uma estética da violência, 104; Música e narrativa, 116.</i>	
5. O personagem no documentário	118
<i>O tipo revisitado, 125; Ambigüidade moderada, 128; O personagem em aberto, 129; Mídia e visibilidade, 131; Uma questão de diferenças, 136; Visibilidade: uma questão de poder, 141; O personagem no documentário: vítimas, interlocutores e intercessores, 151.</i>	
Conclusão	157
Filmografia	162
Referências Bibliográficas	170

Agradecimentos

Meu envolvimento com o documentário começou nos primeiros anos da graduação, quando ingressei numa pesquisa de iniciação científica cujo foco era o aspecto textual e discursivo desse tipo de filme. Trabalhamos bastante com documentários de “caráter social”, e isso foi me direcionando a querer saber muito mais os motivos pelos quais aquelas pessoas e seus universos despertavam o interesse de cineastas, que as tomavam como personagens de seus filmes, do que possíveis implicações lingüísticas identificáveis nos documentários. Dessa inquietação resultou o trabalho que agora apresento.

O caráter individual e solitário - constante no desenrolar de qualquer projeto de pesquisa -, em muitos momentos, foi posto de lado, de forma que pude compartilhar minhas dúvidas e questionamentos com Ivana Bentes e Ilana Strozenberg, que me orientaram no decorrer deste processo. A elas, meus agradecimentos. O resultado de uma pesquisa requer inevitavelmente um “segundo olhar”, para que o texto cresça em seus diversos aspectos. Nessa direção, agradeço às professoras Angela Prysthon e Consuelo Lins pelo convite aceito para integrarem a banca examinadora desta dissertação.

O amadurecimento das idéias aqui defendidas se deu a partir dos questionamentos e sugestões propostos pelos amigos Isaltina Gomes, Cristina Teixeira, Ana Rosa Marques, Douglas Gomes, Fernanda Martineli, Maurício de Bragança, Maíra Brito, Gustavo Costa e em especial Sofia Zanforlin, que, durante a execução do trabalho, foi para mim uma terceira orientadora. Devo registrar também meus agradecimentos à “equipe” de revisão - composta por Cláudio Brant, Lenilton Araújo e Leidosn Macedo -, crucial num momento em que não tinha mais condições de visualizar possíveis deslizes. O apoio que recebi da minha família foi também vital para o desenvolvimento desta pesquisa e sem eles tudo teria sido muito mais difícil: agradeço aos meus pais, Rita e Reginaldo, à minha tia Izabel, e aos meus irmãos Rodrigo e Romanda, por estarem sempre comigo ainda que geograficamente distantes.

A realização desta pesquisa deve ao material bibliográfico sobre a teoria do documentário (ainda escasso no país), gentilmente cedido por Silvio Da-Rin. Nessa direção, os empréstimos de André Villas-Boas, Maurício de Bragança e Sofia Zanforlin foram também importantes para a elaboração do trabalho. Os dados relativos ao mercado

cinematográfico foram fornecidos por Pedro Butcher, a quem agradeço também. Algumas informações sobre os filmes foram obtidas diretamente com os diretores; dessa forma, obrigado a Guilherme Coelho e a Nataniel Leclery pela entrevista concedida. Por fim, meus agradecimentos ao CNPq, pela bolsa destinada à realização deste estudo.

Introdução

O cinema brasileiro conheceu, a partir de 1993, uma fase que pouco tempo depois seria denominada de *retomada*. A escassez da produção que permeou os anos 80 se intensificou ainda mais no final desta década. Este panorama agravou-se após um decreto do então presidente Fernando Collor de Mello, que extinguiu em 1990 a Embrafilme – empresa pública responsável por boa parte do financiamento para a realização de filmes no país. Tal conjuntura viria a mudar após a renúncia de Fernando Collor à presidência, devido ao seu envolvimento em escândalos de corrupção amplamente divulgados pela mídia. Os governos posteriores empreenderam uma política cultural que possibilitaria a produção de filmes, a partir de leis cujos recursos viriam tanto do setor público como do privado.¹ Esse novo cenário, então, contribuiu para o aparecimento do termo “retomada”.

Não podemos ignorar que o início dos anos 90 foi marcado por uma significativa pausa na produção de longas-metragens. Mas isso não nos impede de reconhecer que outros formatos cinematográficos, como o curta-metragem, por exemplo, continuaram a ser produzidos, mesmo com todas as dificuldades que caracterizam esse tipo de realização. Tomar a produção de cinema apenas como aquela de longas de ficção constitui um equívoco e, por consequência, reafirma o caráter limitado do termo. Por essa razão, usaremos a expressão *pós-1993* quando nos referirmos à produção de cinema desse período. Não se faz necessário um prolongamento dessa discussão, uma vez que ela não é o cerne do nosso trabalho. A intenção é apenas registrar nosso posicionamento sobre uma determinada terminologia que se tornou senso comum, sendo que, a partir do momento em que usaremos outra, é preciso esclarecê-la para que se evitem desentendimentos.

Apesar de o cinema brasileiro ter “reiniciado” a produção a partir de 1993, a realização de documentários ganharia contornos mais definidos a partir do final da década de 90 e início dos anos 2000, período considerado por Xavier como a “idade de ouro”² do documentário, devido à qualidade em termos temáticos e estéticos. O pesquisador já havia

¹ Entre essas leis estão a *Lei de Incentivo à Cultura* (1991) e a *Lei do Audiovisual* (1993). Ambas permitem a empresas públicas e privadas a dedução no imposto de renda, se o dinheiro for destinado a produção de filmes e outros formatos audiovisuais.

² Xavier, Ismail. “Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho na contramão do ressentimento”. Em: Catani, Afrânio Mendes et alii (orgs.). *Estudos socine de cinema*. Ano IV. São Paulo: Panorama, 2003, p. 163.

chamado a atenção anteriormente para o fato de a produção pós-1993 ser marcada por uma independência estilística, algo não experimentado, por exemplo, nos anos 60 e 70 – período de uma produção intensa, que, por sua vez, estava dividida basicamente entre as propostas do cinema marginal e do cinema novo, que obedeciam a matrizes temáticas e, principalmente, estéticas bem definidas.³ A liberdade da qual fala Xavier está presente tanto na ficção como no documentário da “retomada”.

A produção de cinema no país, no quesito temático, tem apresentado nos últimos anos, mesmo que de forma não intencional, duas significativas “vertentes”: uma biográfica⁴ e outra que aborda questões sobre marginalidade e violência urbana. Essa última tem exemplos bastante expressivos como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Carandiru* (Hecotr Babenco, 2003), mas é na produção de documentários que esta temática parece encontrar um alicerce mais sólido para o debate, pois os modos de representação, como veremos adiante, estabelecem diferentes formas se de relacionar com uma determinada realidade. Na produção brasileira, há uma espécie de “dicotomia”, que faz com que a temática da violência urbana seja pautada tanto na discussão do tema, como em sua transformação em experiências sensoriais, em que o debate sobre a tema torna-se secundário.

Isso faz com que a produção nacional de documentários se diferencie em relação a dos Estados Unidos, Inglaterra e outros países latino-americanos. A diferença acontece porque, no primeiro país citado, apesar da numerosa produção, prioriza-se o documentário para TV. E a confecção em série compromete seriamente o aspecto autoral ou criativo do documentário.⁵ Já na Inglaterra, de acordo com Winston, a influência da escola de John Grierson, que via o documentário como recurso audiovisual para educação do povo, ainda é visível. Além desse aspecto, pesa o fato de a narrativa e os recursos jornalísticos serem cada vez mais utilizados, o que contribui também para a pulverização de um possível caráter autoral que o documentário possa vir a ter.⁶

³ Cf. Xavier, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁴ São exemplos dessa “corrente”: *Cazuza – O tempo não pára* (Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004), *Olga* (Jayme Monjardim, 2004) e *2 filhos de Francisco - A História de Zezé Di Camargo e Luciano* (Breno Silveira, 2005).

⁵ Cf. Porter, Russel. “Sobre documentários e sapatos”. Em: Mourão, Maria Dora & Labaki, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

⁶ Cf. Winston, Brian. “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital”. Em: Mourão, Maria Dora & Labaki, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

A princípio, não seria difícil entender as diferenças entre o documentário realizado no Brasil e nos Estados Unidos ou na Europa, uma vez que as realidades sociais desses países são bastante divergentes. Essa aproximação, contudo, poderia acontecer com a produção dos países vizinhos ao Brasil, pois muitos vivenciam questões sociais, econômicas e políticas semelhantes. Porém, mais uma vez, ela não se estabelece por completo. Julianne Burton destaca que o documentário na América Latina é visto como uma ferramenta para o estímulo à conquista de direitos civis e sociais que ainda não se concretizaram, bem como para registrar historicamente o passado.⁷ As considerações da autora não estão equivocadas, mas não se aplicam a todos os países latino-americanos, em especial o Brasil. A pesquisa de Burton revela que o ponto comum entre a produção brasileira e a latino-americana se deu no período do cinema mudo, em que a realização de documentários foi mais intensa do que a de filmes de ficção.⁸

O desenvolvimento da técnica e o descobrimento de novas possibilidades estéticas fizeram com que o documentarismo brasileiro se distanciasse dos seus vizinhos latinos e trilhasse um caminho próprio marcado pela presença das classes marginais, que, antes apareciam como personagens de filmes da Atlântida, por exemplo, mas retratados numa história que não tematizava sua real condição. A partir desse momento, as camadas consideradas marginais terão seus universos e os conflitos do seu cotidiano abordados nos filmes e fatos e personalidades históricas ficam para segundo plano. É preciso reforçar que esses aspectos identificados, tanto no documentarismo brasileiro quanto no de seus vizinhos, não podem ser tomados como absolutos. Eles representam muito mais uma tendência do que uma suposta rigidez temática para essas duas cinematografias. Por essa razão, Brasil e demais países da América do Sul evidenciam “exceções” como, por exemplo, *Barra 68, sem perder a ternura* (Vladimir Carvalho, 2000) ou *Raízes do Brasil* (Nelson Pereira dos Santos, 2004). Na segunda vertente, podemos citar *Os excluídos* (Mario Handler, 2002), documentário uruguaio sobre o cotidiano de adolescentes de Montevideu envolvidos com prostituição, drogas e violência, ou o colombiano *La Sierra*

⁷ Alguns exemplos: *A dignidade dos ninguéns* (Fernando Solanas, Argentina, 2005), *Os campos de batalha* (José Luis García, Argentina e Paraguai, 2005), *O Imortal* (Mercedes Moncada Rodríguez, Nicarágua e México, 2005), *Memória do Saqueio* (Fernando Solanas, Argentina, 2004), *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, Chile, 2003), *Botín de Guerra* (David Blaustein, Argentina, 1999).

⁸ Cf. Burton, Julianne. “Towards a history of social documentary in Latin America”. Em: Burton, Julianne (org.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

Medelin (Margarita Martinez, Scott Dalton, 2004), sobre três jovens que vivem no bairro de La Sierra, em Medelin, e seus vínculos com o tráfico de drogas da região.

A relação entre o cinema brasileiro e os segmentos considerados “marginais” existe desde os primeiros momentos da produção de filmes no país: surgiu de forma dispersa no período mudo, ganhou relevo nos filmes de Humberto Mauro, passou pelas comédias da Cinédia e da Atlântida, com seus malandros e vigaristas, até se intensificar em termos temáticos a partir dos anos 50 com os filmes de Nelson Pereira dos Santos e, em seguida, o cinema novo, que coroou o sertão e seus personagens como a representação máxima de um Brasil pouco preocupado com a distribuição de renda. Nota-se que, em suas diferentes materializações, a marginalidade tem sido um tema recorrente no cinema brasileiro. Se, nos anos 60, ficções e documentários enfocaram o sertão nordestino e todo tipo de adversidade nele presente, hoje, retirantes e flagelados cedem espaço para os setores socialmente marginalizados em um contexto urbano. Desse modo, a periferia urbana tem exercido um intenso fascínio entre diretores, que acabam se voltando para este universo e seus personagens, muito embora a temática do sertão tenha sido revisitada em filmes de ficção como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) e *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000). É preciso ter em mente que “sertão” e “favela” são temas que têm uma continuidade no cinema brasileiro. Sua visibilidade muda em função das dinâmicas sociais e culturais, que adquirem uma nova roupagem de acordo com a época. Esse aspecto interfere diretamente na forma de ver e representar personagens e a realidade na qual eles estão inseridos.

Nesse sentido, o foco desse trabalho recai sobre os fatores que possibilitam a visibilidade de tais setores marginais na produção nacional de documentários pós-1993. A escolha pelo documentário se dá, inicialmente, por um recorte metodológico, pois abordar a amplitude da recente produção fílmica brasileira tornaria o trabalho inviável para este momento. Essa “invasão” não se restringe apenas à produção de documentário, mas também a filmes de ficção e videoclipes. Mas é preciso reconhecer que esses formatos, embora tratem do mesmo contexto, obedecem a matrizes que instituem diferentes processos de representação. Em segundo lugar, destaca-se o fato de o cinema brasileiro atual mostrar-se dividido entre a vontade de integrar-se ao *mainstream* ou, então, refutar esse caminho em

busca de um diferencial e de sua “voz própria”. O documentário parece situar-se neste segundo “grupo”.⁹

Para nos ajudar no entendimento da questão, selecionamos três documentários realizados a partir da segunda metade dos anos 90. São eles: *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1998), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2003). *Notícias...* aborda a questão do tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Para isso, ouve os envolvidos diretamente na guerra travada nos morros cariocas entre traficantes e policiais. No meio do fogo cruzado, encontra-se o morador. Já *O rap do pequeno príncipe...* contrapõe as vivências de Hélio e Garnizé, nascidos e criados em Camaragibe (município pobre da Região Metropolitana do Recife). Hélio se torna justiceiro, cujo “trabalho” é eliminar estupradores, assaltantes e delinquentes da convivência dos moradores do bairro onde mora. Garnizé, por sua vez, responde à violência com música e trabalhos sociais, atuando também na comunidade onde vive. *Fala tu* mostra o cotidiano de três rappers¹⁰ cariocas que sonham em viver de música, mas, ao mesmo tempo, se deparam com uma realidade não favorável a esse desejo.

O fio condutor desses três filmes é a abordagem, cada um à sua maneira, da experiência com o cotidiano de violência urbana. Partiremos do contexto geral para visualizarmos os personagens inseridos nesse universo, pois a partir deles é possível perceber a complexidade que os cercam.

Se a marginalidade costuma ser vista a partir do coletivo - “grupos”, “setores”, “comunidades” -, a fala do depoente pode nos mostrar que, antes do coletivo, existe o singular, e essa singularidade nos fornecerá melhores condições e argumentos para entendermos o funcionamento de seus universos. Nessa direção, Hamburger identifica que os filmes de maior sucesso da “retomada” têm focado nas questões sobre violência

⁹ Ele não é composto apenas por documentários, mas também por filmes de ficção que também procuram refletir de forma menos palatável o contexto de marginalidade e de violência urbana, como ocorre em *O invasor* (Beto Brant, 2001) ou *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996).

¹⁰ Rapper é o cantor (e compositor) das músicas do movimento hip-hop. Por se repetir de forma constante neste trabalho, os termos, mesmo de origem estrangeira, serão grafados sem destaque.

urbana, instaurando diferentes formas de representação desses setores marginais e de suas experiências.¹¹

A noção de representação é o ponto de partida do nosso debate. Na teoria do documentário, essa discussão é encabeçada por Bill Nichols. Para esse autor, os modos de representação são mais importantes do que possíveis diferenças entre ficção e não-ficção, pois permitem ao cineasta se relacionar com uma determinada realidade e construir um discurso sobre ela. Esta relação abre novas possibilidades para a experiência cinematográfica, tanto em termos de narrativa como de linguagem, revelando-nos que a noção discursiva da qual Nichols não se restringe ao texto, mas vai além, ao ver na imagem e na narrativa uma possibilidade de também empreender um posicionamento discursivo.

A “inspiração discursiva” de Nichols vem do trabalho realizado por Foucault sobre a legitimidade e manutenção dos discursos oficiais e unívocos – idéia rejeitada pelo filósofo, que defende a amplitude dos discursos em diversas esferas de interação. Essa multiplicidade faz com que o autor veja o documentário não como uma expressão fílmica acabada, mas sim pelo viés das inúmeras impressões e conclusões que é capaz de despertar. Embora não torne explícito, é provável que a noção de representação da qual fala Nichols venha também das teses de Foucault. Para este teórico, as representações nos conduzem a caminhos que desembocam no visível e no invisível, cabendo a quem se relaciona ou empreende um modelo representacional a tarefa de encontrar as ferramentas que permitam o acesso a essas duas instâncias. Dentro desse contexto, a idéia de representação foucaultiana torna-se importante não apenas para o trabalho de Bill Nichols, mas também para o nosso, uma vez que iremos investigar os motivos que condicionam a visibilidade dos segmentos vinculados à violência urbana no documentário brasileiro. A representação possibilita a amplitude da relação com objetos, pessoas, universos e realidades. Além disso, esgarça o repertório de referências que possibilitam sua construção, e que, para se revelarem por completo, não precisam ser cristalinas ou transparentes. Assim, Foucault nos dirá que

¹¹ Diz a pesquisadora: “a cidade aparece nesse universo, como cenário e ator privilegiado. Bairros populares, ou mais especificamente a favela, a violência, a autoridade do ‘movimento’, o rap, estão no centro dessas celebrações”. Hamburger, Esther. “Políticas de representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*”. Em: Mourão, Maria Dora & Labaki, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 209.

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.¹²

Vê-se, portanto, que os modos de representação defendidos por Nichols têm sua origem no pós-estruturalismo. É nessa linha de pensamento que se situa o nosso trabalho, pois, além do debate sobre discurso e representação, ele levanta também a discussão sobre as relações de poder: importante também para o entendimento da questão central desta pesquisa. Novamente, o trabalho realizado por Foucault servirá como ponto de partida. Mas dessa vez trabalharemos a partir do ponto de vista deleuzeano sobre a articulação das relações de poder com as esferas do visível e do enunciável. Ainda na perspectiva pós-estruturalista, o conceito de *différance*, de Jacques Derrida, também vai ser uma importante ferramenta para o entendimento da tarefa que temos à mão. É preciso apenas salientar que não tomaremos o conceito em seu sentido literal, mas a partir da leitura realizada por Stuart Hall, que traz a *différance* para o âmbito de uma produção mais geral de significados e sentidos. Assim, as considerações de Foucault (através de Deleuze) e de Derrida serão vitais para entendermos a presença constante do marginal na produção brasileira de documentários.

Destacamos anteriormente a importância do indivíduo para a compreensão da questão que norteia esta pesquisa. A singularidade da pessoa será vista a partir do personagem que presta depoimento no documentário. Entender a sua presença nessa produção de cinema passa indubitavelmente pela análise de sua constituição. Para isso, tomaremos as considerações de Mikhail Bakhtin sobre a constituição e o papel do personagem perante o autor e seu universo. Inicialmente “locado” na teoria literária, Bakhtin nos revela que a amplitude de seus pressupostos permite seu uso para além de possíveis engessamentos promovidos por disciplinas ou campos do saber. O caráter inovador de sua discussão, em plena época do formalismo e do estruturalismo, fez de Bakhtin um autor que antecedeu muitas das discussões que se desenvolveriam a partir dos anos 60. Ainda que sua produção tenha ocorrido basicamente na década de 20, seus estudos

¹² Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1981, p. 25.

aproximam-se, de certa forma, de correntes que contestam cânones teóricos absolutos, como o pós-estruturalismo e os estudos culturais, por exemplo. Por essa razão, estudiosos como Gilles Deleuze, Stuart Hall e Robert Stam travam um rico e instigante debate com as discussões apresentadas por Bakhtin.¹³

Num trabalho cujos personagens estão diretamente vinculados à violência urbana, sejam como agente sejam como vítima, perceber como este contexto é abordado pelos filmes torna-se, também, indispensável. Como as pesquisas no campo da comunicação sobre esta temática são escassas, recorreremos aos estudos já realizados pelas ciências sociais, especialmente pela antropologia, a partir de autores como Alba Zaluar, Luis Eduardo Soares e Gilberto Velho. Os estudos realizados pela antropologia sobre essa temática só vêm somar para o entendimento da dinâmica social brasileira – marcada pelos acontecimentos relativos à violência urbana.

A partir deste escopo teórico, podemos afirmar que a primeira hipótese aqui apresentada parte do princípio de que o crescimento dos índices de violência urbana, a partir do final dos anos 80, se espalhou de forma horizontal pelos grandes centros urbanos, extrapolando as fronteiras dos morros, favelas e subúrbios, chegando aos bairros de classe média e alta.¹⁴ O aumento de tais índices e, por consequência, a presença constante dessa temática nos meios de comunicação, expande o seu raio de alcance para além dos noticiários de TV, influenciando na produção de cinema nacional de ficção e de documentário. A partir dos anos 60, o jornalismo no país priorizou o relato, em detrimento da análise, fazendo com que a violência urbana também recebesse um tratamento descritivo. Assim, o documentário funciona como um produto audiovisual, onde explicar os motivos relacionados a um tema proposto ganha mais espaço, para, em seguida, suscitar a capacidade interpretativa do espectador, uma vez que no documentário se espera que o tema abordado receba um tratamento pautado mais na reflexão do que na descrição.

¹³ Mais detalhes ver os seguintes textos: “Postulados da lingüística”. Em Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996; “Para Allon White. Metáforas da transformação”. Em: Hall, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, UFMG, 2003; Stam, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.

¹⁴ Para dados estatísticos sobre esses índices ver Sodré, Muniz. *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: Sulina; Edipucrs, 2002; Caldeira, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34; Ramos, Silvia. *Violência urbana: quando a pauta é a mídia*. Disponível na internet via WWW. URL: http://www.ucamcese.com.br/md_art_texto.php?cod_proj=53&cod_autor=3. Arquivo capturado em 22 de dezembro de 2005.

Uma outra possibilidade para entendermos essa tendência diz respeito ao fato de o marginal ser visto como “diferente”, despertando, portanto, o interesse de documentaristas que procurarão saber sobre seu modo de vida ou sua relação com o tema em pauta. O reconhecimento da diferença é um importante elemento para o entendimento da questão, mas sozinho ele não a responde plenamente. É preciso reconhecer ainda que a manutenção do marginal e do periférico como personagens constantes na produção de documentários se insere dentro de um emaranhado de relações de poder que, por sua vez, determinam os locais de visibilidade e enunciação, isto é, aquilo que se pode ver e do que se pode falar.

Dessa forma, o primeiro capítulo se propõe a identificar o local do documentário. Partiremos, inicialmente, da história do cinema, mas não para elaborar uma historiografia do documentário. Outras obras já se encarregaram dessa tarefa, tais como *Espelho Partido*, de Silvio Da-Rin, e *O filme documentário*, de Manuela Penafria (só para citar títulos em português). Nossa intenção é recortar da história momentos que impulsionem as discussões pertinentes a esse trabalho. Para isso, partiremos de duas perspectivas analíticas antagônicas sobre o documentário para, dentro do possível, percebê-lo num esteio onde as fronteiras podem ser móveis ou híbridas. A referência, nesse caso, é o trabalho de Noël Carroll, que concebe o documentário como um gênero audiovisual fixo, e o de Bill Nichols, que abstrai uma possível rigidez na separação entre ficção e não ficção, para reconhecer o potencial discursivo do documentário em seus diferentes modos de representação.

Diante da divergência analítica, a noção de *gêneros do discurso*, de Mikhail Bakhtin, vai se mostrar como um importante referencial para a “superação” dessa querela. As discussões em torno de uma definição e localização do documentário nos fornecem os subsídios necessários para traçarmos um debate sobre a relação do documentário com a realidade e a verdade. A proximidade do documentário com essa temática nos direciona também a verificar seu vínculo com o jornalismo (ligado também à verdade e à realidade). Traçaremos essa discussão porque a mídia, especialmente as questões relativas à estruturação do noticiário, terá um papel decisivo para o debate que traçaremos aqui.

O capítulo que segue é dedicado ao *corpus* da pesquisa, a saber os filmes *Notícias de uma guerra particular*, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* e *Fala tu*. A escolha deles se dá porque cada um, naquilo que é mais latente – reflexão sobre violência urbana, estética da violência e da marginalidade materializada na imagem e o potencial do

personagem, respectivamente – nos ajuda a verificar as razões pelas quais os segmentos vinculados diretamente à violência urbana, sejam como agente, vítima ou os dois ao mesmo tempo, são cada vez mais recorrentes na produção brasileira de documentários pós-1993. Traçaremos nesse capítulo uma descrição da estrutura narrativa dos três documentários para que, no desenrolar das análises, se evitem digressões para relatar determinadas passagens que se mostrem importantes para o entendimento do texto.

A reflexão sobre marginalidade e violência urbana será abordada no capítulo 3. Sabemos da amplitude que este tema é capaz de suscitar, podendo fornecer inúmeros pontos para o debate. Porém, esse aspecto requer cautela para não nos perdermos diante de tantas possibilidades. Como opção metodológica, discutiremos alguns temas relacionados à violência urbana a partir dos assuntos abordados nos filmes selecionados. Esta discussão, contudo, vai se concentrar basicamente no documentário *Notícias de uma guerra particular*, visto que a condução da temática dada pelos documentaristas permite que tenhamos um farto material para o debate. Por outro lado, as representações culturais, vistas como uma alternativa à criminalidade, também são apontadas nos documentários escolhidos. Nesse momento, as atenções recaem sobre *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* e *Fala Tu*.

Passado o momento de contextualização, tanto do documentário como da marginalidade e da violência urbana, passamos à discussão sobre a presença do marginal na produção de documentários. Essa etapa será dividida em dois momentos: o primeiro investiga como esse aspecto se materializa na linguagem cinematográfica, e o segundo verifica como a construção do personagem nos ajuda a entender a sua presença nessa produção. Em resumo, veremos a presença da marginalidade e da violência tanto na imagem como no texto. O primeiro ponto é o tema central do quarto capítulo. Porém, antes de chegarmos a essa discussão, vamos discorrer sobre o crescente interesse pelo documentário e que fatores possibilitam este movimento. Daí, passamos ao interesse pelo documentário de “caráter social” - tema da nossa pesquisa -, para, em seguida, visualizarmos como a linguagem cinematográfica também encarna essa característica. Dentre os filmes do *corpus*, o que nos fornece mais elementos para esta verificação é, sem dúvida, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*.

O capítulo cinco dá continuidade à discussão iniciada na quarta parte. Mas dessa vez o foco recai sobre o personagem e os fatores que garantem sua presença na produção de documentários brasileiros dos últimos anos. Recorreremos aos estudos de Bakhtin sobre a constituição do personagem, para a seguir verificarmos como este personagem se constitui em cada documentário escolhido, e que grupo representa. Depois desta etapa, passaremos à questão de sua visibilidade. Vamos empreender uma discussão sobre a relação da mídia com a violência urbana, analisando os desdobramentos dessa problemática; e, em seguida, veremos como as estruturas de poder determinam a visibilidade do marginal e do periférico na produção de documentários brasileiros pós-1993.

1. Documentário: pontos de tensão

Um trem se aproxima de uma estação, que pode ser mais uma parada ou seu destino final. Na plataforma, algumas pessoas esperam por outras ou apenas assistem à chegada do trem como um mero ato contemplativo. À medida que chega, o trem diminui a velocidade, mas não a excitação daqueles que viam esse acontecimento, não numa estação ferroviária, mas dentro de uma sala de projeção na Paris de 1895. As reações foram divergentes: houve quem se encantasse com as imagens em movimento, houve quem as repudiasse. Hoje essa polêmica pode parecer despropositada para quem não sabe que essas foram as primeiras imagens a serem veiculadas para um público já acostumado a contemplar imagens estáticas em fotografias.

Há toda uma polêmica em torno dessas imagens: se elas foram de fato as primeiras a serem captadas por uma câmera cinematográfica, bem como se foram também as primeiras a serem veiculadas. As pesquisas sobre a historiografia do cinema apontam filmagens e exibições anteriores à projeção de *A chegada do trem à estação de Ciotat*. Só para citar um caso, Thomas Edison já havia realizado experimentos que permitiam a visualização de imagens em movimento, mas não da forma como apresentada por Auguste e Louis Lumière, pois sua preocupação era mais com a encenação do que com a captação do real. Há registros de que, em Berlim, também em 1895, ocorreram exibições de filmes, porém mal-sucedidas. O crédito do nascimento do cinema para os Lumière talvez se dê pelo fato de a exibição de *A chegada do trem à estação de Ciotat* ter sido a primeira exibição paga, sem empecilhos técnicos, e cujas imagens retratavam o cotidiano, o urbano, o banal, uma vez que as imagens anteriormente captadas priorizavam as vistas e as encenações. Não se faz necessário alongar esse debate, pois a demarcação do que venha a ser o nascimento do cinema muda com a perspectiva adotada. Se considerarmos que o cinema surge com a captação da primeira imagem, seja ela qual for, teremos uma data. Por outro lado, se o cinema nasce com a exibição de uma imagem, que necessariamente não tenha sido a primeira a ser captada, teremos outra.¹⁵

¹⁵ Cf. Bernardet, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

Além desse aspecto, é importante frisar que *A chegada do trem à estação de Ciotat* (ou ainda a saída dos operários de uma fábrica) nos remete à idéia de que esse tenha sido o primeiro “documentário” realizado. Assim o nascimento do cinema coincide com o nascimento do documentário. De fato, quando se tornou mais acessível, a invenção dos Lumière foi bastante utilizada na realização do que, na época, ainda não se intitulava documentário. Os motivos para a categorização dessas imagens, nos tempos atuais, como documentário, se apóiam na premissa de isenção de tais cenas como captação do real. Logo, ao atender essa premissa, os irmãos Lumière teriam não apenas o título de primeiros cineastas, como também de primeiros documentaristas da história do cinema.¹⁶

Posteriormente, tal argumentação foi contestada uma vez que esses filmes não poderiam ser considerados como documentários na medida em que certas especificidades ali ainda não figuravam. Para Manuela Penafria, a identidade do documentário se dá a partir da tríade: (1) obrigatoriedade de captar e fazer uso de imagens obtidas *in loco*; (2) exploração de uma determinada temática a partir de um ponto de vista ou abordagem e (3) tratamento criativo por parte do documentarista das imagens e sons que integrarão o documentário.¹⁷ Assim, desse ponto de vista, o que nasce com o cinema não é exatamente o documentário, mas o princípio da “não-ficção”. Os filmes eram feitos de “material documental”¹⁸, mas não se pode confundir imagens em movimento com documentário. Embora não explicita os critérios do que venha a ser uma “abordagem criativa”, a perspectiva de Penafria nos conduz a verificar algumas especificidades do campo documental, especialmente o segundo ponto que diz respeito ao caráter autoral do documentário.

Mas deixemos essa discussão para adiante. Por ora, nossa preocupação é com as tentativas demarcatórias do campo da não-ficção, em especial o documentário. Nessa direção, destacam-se duas perspectivas analíticas: a primeira procura estabelecer fronteiras bem definidas entre ficção e não-ficção baseadas no mapeamento da enunciação próxima de uma lógica formal, em que as possibilidades subjetivas tornam-se secundárias; a outra,

¹⁶ Para uma detalhada análise da produção dos irmãos Lumière e seus contemporâneos, ver Gervaiseau, Henri. *O abrigo tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/UFRJ, 2000. Tese de doutorado.

¹⁷ Cf. Penafria, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 1999, p. 16.

¹⁸ Winston, Brian. “Documentary: I think we are in trouble”. Em: Rosenthal, Alan (org.). *New challenges for documentary*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988, p. 21.

de viés pós-estruturalista, defende que as condições de enunciação, por serem sempre ambíguas e subjetivas, tornam cada vez mais tênues, senão inexistentes, as especificidades que marcariam o documentário.

Entre os autores que reivindicam uma rígida separação entre ficção e não-ficção destaca-se Noël Carroll. Para ele, a legitimação dos dois campos se dá a partir das intenções do cineasta e, conseqüentemente, no caso do documentário, do compromisso com a verdade e a objetividade que devem estar presentes nos filmes. Assim a noção de documentário de Grierson - documentário como “tratamento criativo da realidade”¹⁹, devendo servir como instrumento de educação social - é rejeitada por Carroll que a considera reducionista, uma vez que as atualidades e os cinejornais são excluídos dessa conceituação, que não atende, portanto, aos seus propósitos investigativos. Por outro lado, esse autor discute também a concepção de não-ficção, devido à amplitude que sugere. Diante de tal encruzilhada teórica, propõe a expressão “cinema de asserção pressuposta” como uma subcategoria do cinema não ficcional.

Sua proposta toma como baliza o modelo “intenção-resposta”, que se refere às relações entre a postura ficcional (ponto de vista do público) e a intenção ficcional (ponto de vista do cineasta). Carroll está vinculado à linha de pensamento analítico-cognitiva, e por essa razão, sua intenção é provar que a corrente pós-estruturalista está equivocada ao entender que não há separação entre ficção e não-ficção. Para isso, defende a idéia de que o diretor é o principal agente da experiência cinematográfica, responsável pela condução do olhar do público. Assim define a intenção ficcional como “a intenção do autor, cineasta ou emissor de uma estrutura de signos com sentido de que o público imagine o conteúdo da história em questão com base em seu reconhecimento de que é assim que o emissor pretende que ele responda”.²⁰

Inversamente, o cinema de asserção pressuposta é aquele em que se inverte a fórmula, negando-se o aspecto central definidor da ficção. Em outras palavras: se, para entendermos a ficção, devemos compactuar com as intenções do diretor, pois é dele que parte toda a significação, no caso do cinema de asserção pressuposta, basta colocarmos um

¹⁹ Rotha, Paul. *Documentary film*. Londres: Faber and Faber, 1936, p. 70.

²⁰ Carroll, Noël. “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”. Em: Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005, p. 81.

“não” diante dessa prerrogativa. Não considerar o assertivo como ficcional implica reconhecer o potencial e a validade do tipo de cinema proposto por Noël Carroll, ou seja, negar o ponto de vista do público nos conduz à não-ficção. Além desse aspecto, o compromisso com a verdade por parte do cineasta torna-se indispensável a esse modelo, pois a argumentação e o conteúdo dos filmes devem se pautar na apreensão objetiva da realidade.

A proposta analítica de Carroll está sujeita a inúmeras contestações. A primeira delas se refere ao modelo vertical em que sua teoria se ancora, no qual o sentido parte sempre do emissor para o receptor. Essa perspectiva retira do espectador qualquer capacidade de produção imaginativa ou subjetiva, uma vez que seu estímulo ou resposta vai depender das opções do cineasta. Trata-se de um modelo hipodérmico, cujo emissor é ativo e o receptor, passivo, só que construído no campo do cinema. Soa no mínimo estranha a defesa desse tipo de argumento na atualidade - o sentido é algo dado e não produzido - uma vez que sua legitimidade já foi posta em xeque há décadas, constituindo hoje uma proposta teórica datada. Em segunda lugar, a formulação de tal teoria nos faz pensar sobre o papel do diretor. Se o diretor é capaz de conduzir o olhar do público, uma de suas opções pode ser que o espectador tire suas próprias conclusões a respeito do tema retratado. O diretor não precisa sempre ser aquele sujeito que vai iluminar o caminho do espectador. Na proposta de análise de Carroll, é negada ao público a capacidade de criar novos repertórios, interpretações e hipóteses, pois tudo já estaria previamente arquitetado nas intenções ficcionais ou não-ficcionais do autor. Outra questão também se coloca: é possível apreender a verdade de modo estritamente objetivo? As considerações acima já nos indicam uma resposta negativa, mas, de qualquer forma, aprofundaremos essa questão ainda nesse capítulo.

Poderíamos prosseguir em nossas discordâncias em relação ao modelo de Carroll. No entanto, o rápido panorama traçado já é suficiente para entendermos que a separação entre ficção e não-ficção proposta pelo pesquisador torna o documentário um gênero privado de qualquer interação com outros formatos cinematográficos e audiovisuais. O gênero tem a capacidade de organizar e orientar a comunicabilidade, facilitando a compreensão mútua entre os integrantes de um determinado evento comunicativo.²¹ É

²¹ Cf. Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

moldado, portanto, a partir do contexto que está à sua volta, pois se recria a partir de novas experiências sociais ou tecnológicas, sendo o local onde pululam novas tendências expressivas do meio em que surge. Na perspectiva de Carroll, o documentário aparece como um gênero fadado ao isolamento, na medida em que sua característica central está relacionada à forma e não ao uso. Muitas dessas questões já foram debatidas por estudiosos do cinema de influência pós-estruturalista, como Bill Nichols, Michael Renov, Brian Winston ou Julianne Burton. Veremos, agora, o posicionamento de Nichols sobre uma definição de documentário.

A idéia de documentário, para Nichols, não se constitui a partir de sua suposta diferença em relação à ficção. Embora reconheça que existam elementos inerentes ao campo documental, sua proposta está focada na *função* do documentário, em vez de limitar-se a uma mera listagem de características de seus aspectos composicionais e específicos. Nessa perspectiva, o documentário é definido como um discurso sobre o mundo histórico, apresentando-nos argumentos sobre esse mundo, que, por sua vez, é permeado por universos conflitantes e justapostos. O acesso a essa realidade histórica se dá a partir dos significados da representação. “Como um discurso sobre o real, o documentário requer uma representabilidade para descrever e interpretar a experiência coletiva reunindo discursos numa constante construção da realidade”.²² Dessa forma, o ponto de tensão entre a ficção e o documentário se dá a partir de sua relação com o mundo histórico.

A perspectiva de Nichols é mais elaborada que a de Carroll por considerar que o mundo, no documentário, está destinado a conduzir proposições, em vez de trazê-las ou apresentá-las de forma pronta e definitiva. Para isso, seu discurso deve ser multiforme, sendo feito e refeito mediante os acontecimentos da realidade. “O mundo, como um domínio historicamente real, não é texto, nem narrativa. Mas sim um sistema de signos de linguagem e discursos que devem mover-se numa ordem para demarcar significados e valor dos objetos, ações e eventos”.²³ Por essa via, os discursos são polivalentes e múltiplos e estão inseridos num contexto fronteiro e assimétrico.

A defesa desse argumento, no entanto, parece chocar-se com as formulações do próprio autor quando defende uma natureza mais fantasiosa ou inconsciente para o filme de ficção, enquanto que o documentário, devido ao seu parentesco com um “discurso da

²² Nichols, Bill. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 110.

sobriedade”²⁴, seria o espaço de materialização de uma consciência do mundo histórico.²⁵ Sabemos que essas demarcações são um tanto quanto perigosas, uma vez que o documentário também pode trabalhar a fantasia, o sonho, o subjetivo, tal como acontece, por exemplo, em *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2003), cujos depoimentos evidenciam não somente o contexto de pobreza e poucas oportunidades em que seus personagens estão inseridos, mas, principalmente, a dimensão de seus desejos e expectativas. Ainda assim a proposta teórica de Bill Nichols se mostra mais pertinente para esse estudo, pois, em vez de perceber o documentário como um gênero estático e fossilizado, situa-o como um discurso de um horizonte plural e antidogmático.

Mapear um determinado campo de conhecimento ou de transmissão de idéias é, sem dúvida, uma tarefa árdua e arriscada. As propostas de Carroll e Nichols, anteriormente citadas, evidenciam bem esse aspecto, visto que o documentário, por fazer parte e retratar uma realidade em constante mutação, torna cada vez mais difícil o estabelecimento de seus limites e fronteiras, seja como gênero ou como discurso. Diante desse painel, é que a perspectiva bakhtiniana de “gêneros do discurso” nos interessa particularmente. Bakhtin considera que, embora cada enunciado possua características individuais, o local e as condições de seu uso geram tipos relativamente estáveis de enunciados, que são os gêneros do discurso. A riqueza e a heterogeneidade dos gêneros do discurso fazem com que um enunciado contribua para formação de um segundo enunciado, que, sua vez, exerce influência sobre um terceiro e assim sucessivamente. Os enunciados integram uma cadeia em que prevalece uma constante troca de estilos e informações. Não há, portanto, como posicionar o gênero do discurso numa instância isenta de influências externas e por esse motivo, é árdua a tarefa de quem tenta empreender uma categorização fixa para as suas funções. A compreensão desse aspecto é importante também para os estudos sobre o documentário, uma vez que tais indicações não se limitam ao campo da linguagem e da literatura. O próprio autor reconhece essa função ao apontar que “os enunciados e seus

²⁴ Mantêm uma relação direta e transparente com a realidade, sem o intermédio de figuras de linguagem ou estratégias subjetivas. Seus temas mais comuns estão relacionados à ciência, economia, política ou religião. Mais informações, *Ibid.*, pp. 3-4. A idéia de “discursos de sobriedade” apontada por Nichols não se refere unicamente à temática, mas também à questão de uma formação discursiva hegemônica que, conforme Foucault, pressupõe saberes que figuram uma autoridade de fala sobre o mundo e como tal se constituem como mecanismos de poder. Mais detalhes, ver Foucault, Michel. *A ordem do discurso*. 7. ed. São Paulo, Loyola, 1996.

²⁵ Cf. Nichols, Bill. Op. cit., p. 4.

tipos, isto é, os gêneros do discurso, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”.²⁶ A discussão apontada pelo teórico russo nos sugere que propor categorias de classificação estanques para o documentário é inútil, pois os gêneros do discurso estão passíveis às influências dos usos dos enunciado. Logo, não se quer aqui estabelecer mais uma delimitação teórica fechada para o documentário, e sim visualizá-lo num contexto em que os fatores necessários para a sua compreensão podem apresentar as mais divergentes origens.

No campo do cinema, isso pode ser percebido na ambivalência que alguns filmes apresentam, misturando linguagens e estilos, gerando a dúvida: trata-se de ficção ou de documentário?²⁷ Essa discussão nos faz perceber que o documentário é um produto cultural capaz de suscitar o debate sob inúmeros pontos de vista. Ao passo que conduz o espectador para as discussões em torno “real”, estimula o exercício da reflexão. Por sua vez, não tem a obrigação de captar o todo de um fato ou tema, nem também de descrevê-lo ou explicá-lo por completo. O importante é perceber com quem ele dialoga em termos políticos, éticos e estéticos, e que leituras produz do assunto abordado.

O reconhecimento de tal aspecto passa inevitavelmente pela questão da narrativa cinematográfica. A respeito dos elementos que a constituem, Bill Nichols observa que alguns pontos são específicos da narrativa do filme de ficção e do documentário. Para o autor, a ficção apresenta uma estrutura onde o que se passa entre dois quadros tem a finalidade de garantir a continuidade em direção ao que ele denomina de “match action”, uma espécie de pontapé inicial de uma determinada história. Dessa forma, a ação que se inicia num dado momento, para garantir a eficácia da narrativa, deve continuar no quadro seguinte. No documentário, por sua vez, dois quadros se juntam para dar a impressão de continuidade de um argumento que é capaz de “disparar” elementos do mundo histórico que se pretende evidenciar. De acordo com o autor, esse é um recurso raramente utilizado pelos diretores de filmes de ficção fora da montagem clássica, para conotar um processo

²⁶ Bakhtin, Mikhail. Op. cit., p. 268.

²⁷ Um dos exemplos mais emblemáticos dessa questão é o filme *A Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999). A narrativa do filme embaralha possíveis fronteiras entre ficção e não-ficção. O mote é a investigação de três jovens sobre a suposta existência de uma bruxa no interior do estado de Maryland, nos Estados Unidos. Eles resolvem adentrar a floresta para investigar mais de perto. Depois disso, desaparecem e o que se encontram são as fitas da expedição. A princípio, *A bruxa de Blair* seria uma edição das imagens encontradas, o que o tornaria um documentário. Por outro lado, existe a possibilidade de que tudo tenha sido uma encenação, o que constituiria o filme como uma ficção como outra qualquer.

geral.²⁸ Nota-se que, enquanto a ficção preocupa-se com a continuidade da ação, o documentário preza a continuidade do argumento. No entanto, a forma como as narrativas se estruturam nem sempre obedece a esquemas pré-definidos. A ficção não se guia unicamente pela ação, bem como, muitas vezes, o argumento do documentário precisa de “quebras” para inserir outros temas necessários ao andamento e eficácia da narrativa.

Se o documentário pode ser visto sob o prisma de um gênero do discurso, sua narrativa será composta a partir de diversos referenciais. E se pensamos a idéia de um embaçamento das fronteiras entre os gêneros narrativos, pressupomos também essa mesma movimentação nos vários usos da linguagem cinematográfica, como veremos no capítulo 4. É certo que ficção e documentário guardam suas especificidades, como veremos a seguir. Mas o que importa é a forma como os enunciados representam o mundo histórico do qual fazem parte e a construção de sentido pela materialidade da narrativa, isto é, a relação de transparência ou não do documentário com o mundo histórico.

Para melhor entendermos os vetores que constituem a narrativa no cinema, é preciso recorrer inicialmente aos estudos realizados por Christian Metz. Ancorado no estruturalismo, seu posicionamento entende o cinema como uma linguagem sem língua, cujo aspecto principal é a narratividade, ou seja, o ato de passar de um enunciado a outro numa seqüência lógica e encadeada.²⁹ Nesse âmbito, a significação torna-se um elemento secundário e o cinema passa a compartilhar os mesmos pressupostos e a mesma metodologia dos estudos da gramática, a partir da qual a imagem cinematográfica seria considerada como um signo estático. Se a língua é concebida como um código pré-existente ao falante, a narrativa fílmica também antecede à composição das imagens e essas pré-existem à realidade. Na perspectiva semiológica, ao contrário, é preciso que o fato esteja completamente terminado para que se inicie um processo narrativo.

Essa postura teórica foi tenazmente criticada por retirar da imagem cinematográfica o que lhe é específico: o movimento, e outros elementos a ele correlatos como o enquadramento, a decupagem e a montagem³⁰. Gilles Deleuze foi um dos críticos que se posicionaram contrariamente ao pensamento metziano. Para ele, a verdadeira natureza do

²⁸ Cf. Nichols, Bill. Op. cit., p. 20.

²⁹ Cf. Metz, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

³⁰ Parente, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000, p. 22.

cinema é imagética e não lingüística. Entretanto, Deleuze não desconsidera as potencialidades do signo, pois no cinema as imagens não são mais do que signos, e esses, por sua vez, só fazem sentido como fenômeno de um mundo exterior. Se o isolamos, ele perde toda sua carga criativa e transformadora. Assim como Bakhtin, em sua crítica ao estruturalismo de Saussure, considera cada signo ideológico não apenas como uma sombra, um reflexo, mas também um fragmento material da realidade³¹, Deleuze, em relação ao cinema, postula que os signos são as imagens consideradas do ponto de vista de sua composição e de sua gênese. A tentativa de aplicar a lingüística ao cinema é estéril porque o modelo lingüístico acaba mostrando que o cinema é apenas uma linguagem, sempre analógica. Nesse sentido, considera que a semiótica de inspiração lingüística “reduz a imagem a um enunciado (...) e, por conseguinte, descobre, forçosamente, operações languageiras subjacentes ao enunciado, sintagmas, paradigmas, o significante”.³²

Não nos interessa, neste momento, um aprofundamento dessa divergência, mas sim traçar um breve panorama das idéias defendidas para que possamos abordar um tópico importante para esse trabalho: a narrativa cinematográfica e sua relação com a realidade. Sobre essa questão, André Parente, em consonância com Deleuze, defende que a natureza da narrativa cinematográfica é essencialmente imagética e que narrar no cinema é passar de uma imagem a outra, e não, como a semiologia pretende, de um enunciado a outro. Passar de uma imagem a outra é reunir o antes e o depois para expressar um devir. Dessa forma, a existência de uma narrativa pré-existente, como concebia Metz, não se sustenta porque, nos termos de Parente, ela é um “enunciável”, ou seja, um signo que se constitui como um objeto que tem mobilidade para adentrar e abandonar, de uma certa forma, uma outra realidade material. Essa relação com o exterior – realidade – orienta os desígnios do enunciável, que nada mais é do que um enunciado que refuta a perspectiva semiológica e que, para isso, precisa até criar a sua própria denominação. Enfim, como resume André Parente, “o enunciável é a condição de direito que explica como o acontecimento constitui a narrativa, e a narrativa, a realidade”.³³ Portanto, considerar a narrativa como algo que antecede às imagens é ir ao encontro do pensamento estruturalista que considera a língua como um código pré-existente ao falante que, no máximo, poderá apreendê-lo, mas nunca

³¹ Cf. Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004, p.33.

³² Deleuze, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992, p.83-84.

³³ Parente, André Op. cit., p. 35.

modificá-lo. Antes de tudo é preciso ver a narrativa como um elemento que detém sentido, funcionando como uma espécie de *match action* do documentário. A partir dele é possível começar um processo narrativo.³⁴

Dessa maneira, a suposta apreensão da realidade está diretamente vinculada às condições de enunciação do enunciado, ou enunciável, como queiram. O cinema, como a arte em geral, não traduz ou reflete a realidade, mas a apresenta e a elabora historicamente. E, nesse contexto, as condições de enunciação terão um papel decisivo, ficando para segundo plano a idéia do conteúdo dos enunciados, já que o cinema, desde os primeiros experimentos, sempre procurou “contar uma história”³⁵, ainda que recursos técnicos e questões de linguagem estivessem em pleno desenvolvimento. Assim, o real ajuda a construir narrativas, mas a realidade não tem obrigação de estar nela presente. É para essa questão que passamos agora.

Documentário, realidade e verdade

O surgimento do cinema, inevitavelmente, fez com que as primeiras tentativas analíticas viessem à tona. A nova arte instigava estudiosos a apreenderem suas especificidades e, dessa forma, estabelecer para ela um espaço delimitado. A busca por elementos que sejam exclusivamente cinematográficos, diferenciando o cinema, portanto, de outras manifestações artísticas como a literatura e o teatro, foi uma estratégia metodológica bastante utilizada nos primeiros momentos da teoria cinematográfica. Nesse âmbito, o trabalho de Hugo Munsterberg, primeiro teórico a empreender uma teoria sistemática do cinema, destaca-se não apenas por seu caráter psicológico, mas também por suas tentativas de diferenciação em relação ao teatro. Para ele, *close up*, efeitos especiais e montagem explicitam potencialidades artísticas exclusivas à arte cinematográfica.³⁶

Enquanto a especificidade do meio foi uma preocupação inicial, estudiosos posteriores tomaram o cinema como uma expressão artística autônoma, descartando

³⁴ Cf. *Ibid.*, p. 110.

³⁵ Winston, Brian. Op. cit., p. 24.

³⁶ Cf. Munsterberg, Hugo. “A memória e a imaginação”. Em: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983, pp. 36-45.

comparações. Nesse sentido, as análises de Kracauer consideram o cinema como arte singular por tornar visível aquilo que não víamos antes de seu surgimento, cujas imagens nos aproximam dos objetos e ocorrências que integram o fluxo da vida material.³⁷ Os teóricos russos da montagem tais como Pudovkin, Kulechov, Vertov e Eisenstein, cada um com seus métodos e objetivos, consideravam a montagem como o principal estatuto da expressividade do cinema. Já para Deleuze só o cinema é capaz de mostrar o olhar da câmera (objetiva) e o olhar do personagem (subjativa).³⁸ André Bazin acreditava que a imagem vale não pelo que acrescenta, mas pelo que pode revelar da realidade. Para isso, defende a profundidade de campo e o plano-sequência como elementos-chave da composição filmica.³⁹

A busca pela especificidade do cinema, a partir da comparação entre as artes, debilitou-se com o avanço da linguagem cinematográfica, como também com o da própria teoria que encontrou novos itinerários ao aproximar-se de áreas como a semiologia, a psicanálise e a lingüística. Apesar da superação desse modelo, comparações foram novamente utilizadas, por volta dos anos 30, para demarcar o local de estilos e formatos cinematográficos. Dessa vez, tratava-se de fixar as fronteiras entre a ficção e o documentário. Coube ao documentarista inglês John Grierson encabeçar o debate. Sua principal tese era que o documentário seria superior à ficção por ser um veículo capaz de contribuir para a educação pública e a integração social. Para ele, enquanto a ficção trabalhava no campo do imaginário, com temas frugais como conflitos amorosos ou questões individuais, o documentário seria o porta-voz do concreto e do objetivo ao apropriar-se da realidade para facilitar o entendimento de um determinado contexto social. Nasce, portanto, com a escola britânica, o protótipo de documentário que, pelas décadas seguintes, seria visto como modelo para as futuras produções. Nesse contexto, o tema deveria sempre seguir um viés educativo, o que interferiu diretamente no seu estilo, marcado pela narração em *off* e por depoimentos corroborando o texto da narração. A proposta de Grierson negligenciava o fato de que a apreensão da realidade é

³⁷ Cf. Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, pp. 56-57.

³⁸ Cf. Deleuze, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 180.

³⁹ Diz o autor: "Ela [profundidade de campo] afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo". Bazin, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 77.

necessariamente parcial e que ela escapa a qualquer tipo de totalidade. E com o documentário não poderia ser diferente. Talvez a importância desse posicionamento se dê não em função de seus pressupostos, mas por ter aberto a possibilidade de um debate que desloca o cerne da questão do formato para a enunciação dos filmes. Em outras palavras, cai por terra a tentativa de estabelecer um estatuto de superioridade seja para a ficção, seja para o documentário.

O caráter ambivalente de tais conceituações não nos impede, contudo, de tentar localizar características específicas aos filmes documentários. Acreditamos, com essa proposta, muito mais do que reforçar o corolário de uma discussão que já se apresenta bizantina, vislumbrar a possibilidade de construção de um espaço dialógico entre ficção e documentário.

Entre os pontos de “diferenciação” destacamos inicialmente a questão do acaso. Há, no documentário, um índice maior desse elemento, pois o contexto abordado também participa como autor, a partir do momento em que fornece pistas para que possamos compreendê-lo, mesmo que parcialmente. Até porque o processo de apreensão de uma determinada realidade sempre será parcial e incompleto. Os múltiplos fatores que a compõem permitem várias possibilidades de leituras, o que desativa qualquer intenção de uma fixidez previamente traçada. Sobre essa questão, o documentarista João Moreira Salles afirma que “no documentário, você incorpora o acaso de uma maneira orgânica, faz parte do processo criativo não saber aonde vai se chegar. Na ficção, isso é evitado. Num filme documentário é evidente que você volta para casa com um filme que você não concebeu”.⁴⁰ Além desse aspecto, Salles também reivindica para o documentário a possibilidade de “decodificar o instante”, algo que só a fotografia de rua também é capaz de fazer.

Ele [o documentário] me dá uma coisa que a ficção não me daria: este exercício constante de ler o mundo que o fotógrafo de rua tem, e esta capacidade de saber a hora em que o mundo está sendo eloquente. É decodificar o instante. (...) Por isto a ficção tem vários *takes*, para você poder eliminar os acasos e terminar com o plano que você imaginou. A graça do documentário é não poder imaginar o filme antes de

⁴⁰ Conversa com João Moreira Salles. “Como voltar para casa com um filme que você não concebeu”. *Cinemas*. Rio de Janeiro, nº 25, setembro/outubro de 2000.

fazê-lo. A graça é ser surpreendido o tempo todo, é você depender desesperadamente do acaso.⁴¹

Mesmo que se faça anteriormente um trabalho de pesquisa sobre o tema e sobre as pessoas que prestarão depoimento, o grau de imprevisibilidade aumenta a partir do momento em que a câmera é ligada. As reações podem ser antagônicas, passando pela inibição ou pela descontração. A câmera pode ao mesmo tempo provocar artificialidade no comportamento, como também deixar o depoente à vontade para fazer revelações que seriam mais difíceis de serem obtidas sem o intermédio do aparelho de filmagem.

Outro fator que contribui para o reforço do acaso é a ausência do roteiro, que, como na ficção, estabeleça todo o desenrolar da filmagem. Boa parte dos documentários trabalha apenas com um conjunto de tópicos a serem desenvolvidos. Trata-se de um procedimento metodológico que muito mais orienta o diretor e sua equipe do que determina a construção da cena. Mais uma vez, a relação com o inesperado torna pouco produtiva a confecção de um roteiro que pré-determine falas e ações. Eduardo Coutinho lança o questionamento sobre o tema: “eu ganhei o prêmio de roteiro no Festival de Brasília por *Santo Forte*. Achei muito engraçado e falei: ‘Mas eu nunca faço roteiro’. (...) Agora, [no] documentário: são pessoas anônimas, eu vou filmar, eu vou conversar. Que posso dizer? Como fazer um roteiro com divisão por seqüência?”.⁴²

Além das oscilações do imprevisível, a questão ética mostra-se crucial no documentário. Em primeiro lugar, é preciso ter cuidado com o que os personagens falam. A escolha de uma determinada fala deve atentar para os efeitos que esse depoimento pode acarretar ao seu “proprietário”. Nesse sentido, é imprescindível que o documentarista esteja presente no processo de montagem para que a seleção do material corresponda às suas expectativas autorais. Por serem “personagens reais”, suas vidas continuam após o documentário e, dessa forma, torna-se fundamental o estabelecimento de um vínculo ético entre o documentarista e as pessoas que ele filma. Em segunda instância, o compromisso com a ética deve estar presente também na seleção e apresentação das informações

⁴¹ *Elogio do Recato*. Entrevista para Daniel Schenker Wajnberg, Marcelo Janot e Maria Sílvia Camargo. Disponível em http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?secoes=&artigo=269. Arquivo capturado em 20 de outubro de 2004.

⁴² Conversa com Eduardo Coutinho. “A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal”. *Cinemais*. Rio de Janeiro, nº 22, março/abril de 2000, p. 57-58.

veiculadas. O debate em torno dessa questão foi reacendido após o lançamento do filme *Fahrenheit 11/9*, de Michael Moore. O documentarista sofreu inúmeras críticas por ter manipulado informações em favor das idéias que sustenta, instigando a discussão: é válida qualquer estratégia para se defender um ponto vista, mesmo que ele seja quase que unânime?

Quando nos referimos aos personagens dos documentários, não é apenas a questão ética em torno de sua fala que merece ser vista, mas também o embate por que passa o personagem no processo de filmagem. De acordo com Ismail Xavier, na ficção, o ponto de tensão de um personagem se dá com outros personagens que integram a trama, e, no documentário, tal embate se dá com o diretor.⁴³ Em documentários interativos⁴⁴, essa premissa se confirma sem grandes problemas, mas em filmes como *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *33* (Kiko Goifman, 2003), cujos personagens principais são os próprios diretores⁴⁵, ela precisa ser revista. Os dois filmes evidenciam a busca de

⁴³ Cf. Xavier, Ismail; Coutinho, Eduardo; Furtado, Jorge. “O sujeito (extra)ordinário”. Em: Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 116.

⁴⁴ Tomamos como referência a classificação de Bill Nichols que estabelece seis categorias: documentários de exposição, observação, reflexão, interação, poético e performativo. Nos documentários expositivos, as imagens seguem uma sequência hierárquica determinada pelo narrador, os depoimentos reforçam um ponto de vista previamente traçado, sempre numa relação dual de causa/efeito ou problema/solução. São, em sua maioria, filmes institucionais. Os filmes de observação utilizam longos planos-sequência, prezam pela não intervenção nos acontecimentos que filma e as pessoas não falam para a câmera. A intenção é fazer com elas se comportem como se a câmera não estivesse presente. São os filmes do cinema-direto que têm em Robert Drew, Richard Leacock e Frederick Wiseman seus principais expoentes. Os documentários reflexivos são aqueles que problematizam o processo de realização do filme e apresentam como estrutura a tríade "produtor-processo-produto". Vertov é o principal cineasta desta corrente. Os documentários interativos fazem com que o diretor intervenha nas ações, podendo aparecer no filme, inclusive como personagem. As entrevistas têm um papel fundamental para a sua composição e a narração em *off*, quando utilizada, procura dialogar com a fala dos depoentes. Jean Rouch conduziu esse processo ao extremo. No Brasil, Eduardo Coutinho é o seu representante mais destacado. Mais detalhes, Nichols, Bill. Op. cit., pp. 32-75. Posteriormente, Nichols desenvolveu o modelo performativo, que apresenta a perda de uma objetividade excessiva como um aspecto central, em que a dimensão subjetiva é valorizada. Foi um modelo que ganhou força a partir dos anos 80. Mais detalhes, Nichols, Bill, *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. E o modelo poético valoriza a abstração ao reunir fragmentos do mundo de maneira poética. Mais detalhes, Nichols, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005, pp. 138-142. A partir dessa categorização Julianne Burton propõe um outro modelo representacional: documentário misto, ou seja, aquele que apresenta a combinação de dois ou mais modelos acima identificados em um único filme. Mais informações, Burton, Julianne. Op. cit., pp. 5-6.

⁴⁵ *Um passaporte húngaro* mostra a “peregrinação” de Sandra Kogut por uma série de departamentos burocráticos para conseguir a nacionalidade húngara e, por extensão, o passaporte, uma vez que seu avô é natural da Hungria. Em *33*, Kiko Goifman estabelece o prazo de trinta e três dias – a idade que tem quando roda o filme – para encontrar sua mãe biológica. O documentário mostra as estratégias do diretor para alcançar seu objetivo. Ambos os filmes funcionam como uma espécie de diário de seus personagens-diretores, que obedecem a uma construção dramática semelhante à ficção, pondo em xeque os estatutos que pretendem uma categorização fixa para o documentário.

uma identidade própria, que põe em xeque a noção de nacionalidade e de pertencimento. Podemos ainda considerar o caso do documentário *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003). Trata-se de um filme próximo de 33 e *Um passaporte húngaro* por também apresentar a primeira pessoa como procedimento narrativo.

Se o documentário, como afirma Eduardo Coutinho, é a arte do encontro, esses filmes evidenciam um redimensionamento desse encontro, que não acontece mais entre duas pessoas, mas entre o indivíduo e suas origens biológicas (33), suas raízes familiares (*Um passaporte húngaro*) e sua história de vida (*Tarnation*). A questão, então, desloca-se da relação entre personagem e diretor - duas pessoas distintas -, para concentrar esses dois papéis numa única pessoa, embaralhando, portanto, posicionamentos e definições. Conseqüentemente compromete ou, no mínimo, modifica a relação entre personagem e câmera, que não passa mais pelo crivo do diretor, mas pelo “eu” que personifica a câmera para posicionar sua voz e a voz do documentário na enunciação. A câmera, nesse caso, equivale a uma terceira forma de olhar, que não se enquadra mais na interação face a face, pois, para além do emissor do relato e de seus receptores, ela funciona como uma audiência virtual que carrega consigo valorações do repertório social ou cultural em foco.

Como foi visto anteriormente, a questão central do documentário, para Bill Nichols, reside no fato de que ele é um argumento sobre o mundo histórico. A apreensão da realidade por completo cede lugar ao modo como essa realidade será representada e, por essa via, como se construirá a narrativa a seu respeito. O argumento é constituído por um enunciado que garante a lógica e a coerência do documentário, uma vez que não está mais apoiado num terreno movediço, como fizeram Grierson e seus seguidores.

Documentários não diferem da ficção em função de suas construções textuais, mas pelas representações que empreendem. No documentário um *argumento* sobre o mundo histórico é mais importante do que uma *história* e seu mundo imaginário. (...) Usamos “argumento” como conceito, portanto, isso não implica que todos os documentários sejam argumentativos, mas que suas representações ou proposições, tácitas ou explícitas, intencionam o mundo histórico diretamente.⁴⁶ [grifos do autor]

⁴⁶ Nichols, Bill. *Representing reality*. Op. cit., p. 111.

O argumento se constitui, segundo Nichols, a partir de dois elementos: *perspectiva* e *comentário*. Perspectiva seria a visão de mundo inferida por uma seleção e organização de evidências. Nesse sentido, a entrevista torna-se fundamental para o seu desenvolvimento, uma vez que o argumento é caracterizado pela coexistência de várias vozes e a entrevista contribui para a exposição desse aspecto. A perspectiva pode “transferir critérios individuais para falar no filme, mas não pelo filme”.⁴⁷ Já o comentário oferece uma declaração particular sobre o mundo. Trata-se, portanto, da visão de mundo apresentada pelo diretor ou pelos atores sociais dos filmes. “É uma forma de argumento em que a voz do filme é vista diretamente”.⁴⁸ Assim, comentário e perspectiva permitem o acesso à representação *do* mundo histórico, em vez de *um* mundo histórico. Em outros termos, o argumento favorece o contato com a realidade que existe fora da tela do cinema, na qual é possível compartilhar estímulos e experiências.

Livrar o documentário de conceituações engessadas abre a possibilidade para a ambigüidade e faz com que o espectador formule suas próprias hipóteses ou conclusões acerca do que foi mostrado. Esse exercício por parte do público é extremamente necessário e salutar, pois permite várias leituras a partir de um único material.⁴⁹ Dessa forma, cabe ao documentário, em seus modos de representação, deixar que o personagem, em vez de contar uma mera história, exponha suas experiências para construir um ponto de vista sobre o mundo. Esse aspecto vai ao encontro do que Bill Nichols aponta como a tríade necessária para se entender o documentário, a saber, a articulação entre diretor, texto e espectador.

Nessa teia, o cineasta exerce o papel de emissor - não como aquele ser autoritário que tem acesso exclusivo à realidade, mas como um sujeito que constrói o seu argumento levando em consideração o que está a sua volta - que procura fazer do seu personagem um intercessor, em vez de um simples confirmador de discursos pré-existentes. A fala do personagem nos leva ao segundo aspecto do tripé: o texto. O documentário se faz a partir da palavra. Ela é o abrigo para a informação que dará o sentido ao filme. Sobre o tema,

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 128-129.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁹ Um exemplo desse aspecto é o documentário *Na captura dos Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003). Seu personagem principal é Arnold Friedman, professor de informática, acusado por ex-alunos de abuso sexual. As denúncias confirmam que Arnold e seu filho Jesse eram cúmplices, o que os leva a julgamento. O documentário é basicamente construído por imagens de arquivo realizadas pela própria família Friedman, que registrava o seu cotidiano quase em tempo integral. A partir desse material, o diretor apresenta os argumentos das duas partes e deixa para o público concluir se Arnold e Jesse são culpados ou inocentes.

Eduardo Coutinho afirma o seguinte: “eu trabalho com palavra, eu edito a palavra primeiro, na verdade a palavra me gera a vontade de imagem. A diferença é: a imagem existe, mas a palavra é que provoca a imagem, você tem anteriormente a palavra”.⁵⁰ Nesse sentido, a palavra funciona como um lugar privilegiado para o desenrolar da comunicação na vida cotidiana, como defende Bakhtin. E no documentário, seja em qual modelo for, esse aspecto está nitidamente presente. Para o autor, a palavra é um signo neutro apto a ser preenchido por inúmeras possibilidades ideológicas.⁵¹ O corpus textual também está diretamente ligado à materialidade fílmica, mais do que ao espectador em si. Nichols se refere a um saber social compartilhado que influencia na experiência da audiência, constituindo a definição do domínio do documentário. A construção de um determinado regime discursivo, apoiado em um texto específico, convida o espectador a produzir enredos diversificados e a elaborar diferentes modos de ver, ouvir e sentir a realidade. Justamente por estabelecerem diversos modos de representação, ficção e documentário vão além do pensamento que prega a fantasia para um e a objetividade para outro. Isso leva o espectador a assinar uma espécie de contrato cujas regras variam de acordo com modelo representacional. Na ficção, ele entra no filme, faz parte dele; a câmera o transporta para o espaço onde a trama se desenrola. No documentário, o público exerce o papel de testemunha, uma vez que a construção do argumento o impulsiona a elaborar um julgamento sobre o tema em questão. Por consequência, o espectador é conduzido a estabelecer diferentes vínculos e contatos com a realidade. Esses três elementos nos ajudam a ver o documentário como ficção, pois o que interessa é a forma como se constrói o gênero do discurso e que tipo de relação ele estabelece com o espectador. Portanto, podemos afirmar que “tudo é ficção”, mas os modos de representação e as estratégias discursivas divergem na ficção e no documentário. A celeuma em torno dessa discussão talvez se dê porque, quando se considera o documentário uma ficção como qualquer outra, remeta-se ao modelo ficcional com o qual estamos acostumados. Esse julgamento deve considerar que o documentário é, então, mais uma dentre outras possibilidades ficcionais, e não igualá-lo ao modo de ficção já cristalizado pela cinematografia mundial. A partir dessa perspectiva, perde força o debate que reivindica a superioridade representacional tanto para o documentário como para a ficção. As imagens nos conduzem ao mundo histórico, mas se

⁵⁰ Conversa com Eduardo Coutinho. Op. cit., p. 34.

⁵¹ Cf. Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Op. cit., p. 37.

esse mundo retratado nos é pouco familiar, a consequência será considerá-lo como mais uma ficção.⁵²

O cinema, como uma invenção que aproximava o público do cotidiano, incentiva o surgimento e retratação de idéias a partir do encontro entre o discurso do cineasta e o discurso do texto. Desse ponto de vista é que podemos entender as diferentes reações quando da exibição de *A chegada do trem à estação de Ciotat*, dos irmãos Lumière. As considerações de Robert Stam nos ajudam a entender que “as posições espectorais são multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, descontínuas do ponto de vista cultural, discursivo e político, formando parte de um território mutante de diferenças e contradições que se ramificam”.⁵³ O espectador, nesse sentido, não é apenas um receptor passivo de imagens, como defende Carroll, mas um participante ativo, responsável também pela moldagem da experiência cinematográfica. A via é, portanto, de mão dupla, pois a construção da experiência espectral passa pela influência que o filme exerce sob o espectador e como este se relaciona com o que vê na tela, devendo-se considerar que essa relação não é precisa, tampouco apresenta uma parte como determinante da outra.

A imprecisão está presente na relação do cinema com a realidade, em especial, o acesso à realidade que faz do documentário um gênero discursivo em primeira instância. Esse posicionamento se dá talvez por conta de sua proximidade com o discurso da sobriedade, que foi absorvido pela escola britânica e difundido para o resto do mundo como um modelo a ser seguido. No entanto, sabe-se que a relação com o real antecede inclusive o surgimento do documentário, bem como à invenção do cinema, como apontam as pesquisas de Vanessa Schwartz. A autora identifica que o público francês já buscava, em seus momentos de lazer, aproximar-se da realidade, o que tornavam bastante concorridas as visitas a necrotérios, museus de ceras e panoramas.⁵⁴

⁵² Cf. Nichols, Bill. *Representing reality*. Op. cit., p. 160. Um exemplo ilustrativo dessa questão é o documentário *Camelos também choram* (Byambasuren Davaa e Luigi Falorni, 2003). O filme aborda uma tradição recorrente no deserto de Goby, na Mongólia. Quando as mães camelas rejeitam seus filhotes, convoca-se um músico que toca uma espécie de violino para que o animal passe a “aceitar” o filho de volta. Esta história, por ser distante da nossa realidade, poderia passar sem grandes problemas por uma ficção, uma vez que não temos no Brasil desertos típicos, tampouco camelos como animais de criação.

⁵³ Stam, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003, p. 259.

⁵⁴ Mais detalhes, cf. Schwartz, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. Em: Schwartz, Vanessa R. & Charney, Leo (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 337-360.

As preocupações entre cinema e realidade permeiam o campo da teoria cinematográfica desde os primeiros estudos encabeçados por Munsterberg e Arnheim até as formulações em torno do “mito do cinema total”, de André Bazin. No ensaio intitulado *A evolução da linguagem cinematográfica*, o autor identifica no cinema duas grandes tendências que colocavam diretores em posições antagônicas: acreditar na imagem e acreditar na realidade: “o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de construir um mundo ‘à imagem do real’. Para ele, não se trata de uma ‘imagem de’, mas de algo que é feito ‘à imagem de’”.⁵⁵ Além de Bazin, Kracauer também abordou a questão vendo o cinema e a fotografia como reveladores da realidade que nos cerca. Essa experiência constitui o núcleo e o limite da verdade humana a ser revelada na película. Zavattini, por sua vez, demonstrava interesse pela realidade cotidiana e pelo homem comum e ambos deveriam ser retratados na tela. Para isso defendia uma transparência baseada na equação discurso igual ao real. A perspectiva discursiva também foi abordada por Mitry, mas para ele era preciso considerar a ambigüidade como instância constituinte não apenas da realidade, mas também da arte. A ambigüidade, para Merleau-Ponty, ajuda a ver o cinema como o lugar da expressão de uma visão de mundo em que o homem é um “ser em situação”, ou seja, aquele de quem nunca se poderá apreender a verdade por completo.⁵⁶

O que parece existir é uma confusão entre as noções de realidade e verdade, que muitas vezes são vistas como sinônimos. Realidade é o espaço de legitimação das ações do cotidiano, isto é, os eventos sociais, políticos ou culturais. Já a verdade determina o convincente, o autêntico, o notório. Um acontecimento pode ser real, mas não necessariamente apresentar a verdade como elemento intrínseco. Logo a verdade nem sempre integra a realidade. O ponto de encontro entre realidade e verdade se dá no momento em que consideramos o caráter original de suas construções, isto é, são conceitos que se elaboram a partir da colisão entre forças e objetos que integram a arena social, não podendo, nunca, materializarem-se previamente, porque a realidade, como demonstrado, é oscilante. Desse ponto de vista, tanto a ficção como o documentário, devem ser vistos como parte de um domínio de significação, e não como documentos unívocos. Esse pressuposto

⁵⁵ Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Op. cit., pp. 68-69.

⁵⁶ Cf. Merleau-Ponty, Maurice. “O cinema e a nova psicologia”. Em: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983, pp. 103-117.

nos convida também a pensar a relação do documentário não só com a ficção, mas também com outros produtos midiáticos que também se relacionam com o real e que incitam o debate sobre demarcações de funções e de fronteiras. Nesse âmbito, a relação entre documentário e jornalismo merece ser vista mais de perto.

Documentário e jornalismo: aproximações

O cinema acabou por participar intensamente das comemorações do Centenário [da Independência], mas em forma de documentários e jornais de atualidades. Não houve cinegrafista do Rio, de São Paulo ou de qualquer outra cidade que não tivesse recebido encomendas de trabalhos nesse ano de 1922: ficou claro que no Brasil o único cinema possível era o natural. É a partir dessa melancólica situação de fato que se iniciará a terceira época do filme brasileiro de enredo.⁵⁷

As considerações de Paulo Emílio Sales Gomes nos convidam, inicialmente, a pensar como a historiografia do cinema brasileiro demarcou suas opções metodológicas e temáticas. Tal citação é apenas uma ilustração do posicionamento, recorrente entre pesquisadores e cineastas, de que o “verdadeiro” cinema é o ficcional, preferencialmente de longa-metragem. Ainda que a produção das três primeiras décadas – marcada majoritariamente por cinejornais e documentários feitos sob encomenda – insira o cinema brasileiro do período num cenário “melancólico”, não podemos desconsiderar que foi o modelo não-ficcional que sustentou a produção nos anos 10, 20 e 30. O fato de os filmes não terem sido ficcionais não invalida sua importância para a historiografia do cinema nacional. Nessa direção, Jean-Claude Bernardet considera que houve uma tendência a aplicar no Brasil o modelo da historiografia utilizada em outros países, cujo filme ficcional era o principal artefato da produção. Logo, a adoção desse modelo solapava toda e qualquer especificidade inerente à produção brasileira. “O conceito de história do cinema que se usou no Brasil”, explica Bernardet, “está mais vinculado à vontade dos cineastas e dos

⁵⁷ Gomes, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 50.

historiadores que à realidade concreta”.⁵⁸ Trazer aqui essas informações nos conduz à questão que nos interessa em particular: a produção de cinejornais e, por extensão, a relação entre cinema e jornalismo.

A produção de cinejornais estava diretamente vinculada ao cotidiano, principalmente aos acontecimentos espetaculares. Por isso, os crimes eram freqüentemente relatados e, dependendo do desenrolar das investigações, rendiam várias edições de cinejornais. As informações sobre os homicídios da época mobilizavam as redações de jornais e o público, ávido por novidades. O sucesso desse tipo de filme ocorreu porque até 1908 o interesse pelo ficcional era reduzido.⁵⁹ Por essa razão, a ficção buscava seu material em fatos reais. Baseados em crimes, os “criminais” se tornaram bastante populares nesse período, e sua realização estava diretamente vinculada à circulação de informações na imprensa, posteriormente retratadas em película. Os jornais mantinham o público atualizado, que já ia para a sala de projeção com um arsenal de informações que facilitava o entendimento da trama. Ao deduzirem o conhecimento prévio do espectador, os filmes “economizam” em sua narrativa.⁶⁰

A produção dos cinejornais nos remete a aproximações e diferenças entre a narrativa cinematográfica e a jornalística. Se partirmos do pressuposto de que “narrar é contar uma história”, tanto o cinema como o jornalismo estão aptos a realizar essa tarefa; tão aptos que até já se fundiram em um mesmo produto, como demonstram os cinejornais. A partir da década de 40, o jornalismo no cinema cedeu espaço para outros formatos não-ficcionais e, principalmente, para o filme de ficção, o que tornariam mais visíveis as fronteiras entre documentário e jornalismo.

Além do suporte, o ponto crucial para entendermos a dinâmica de funcionamento do jornalismo diz respeito ao processo de produção das notícias e, conseqüentemente, à estruturação de sua narrativa. Mas, antes disso, é preciso registrar as mudanças pelas quais passou o jornalismo brasileiro a partir da década de 50, com a adoção do modelo norte-americano de imprensa, que elaborou uma espécie de cartilha (manuais de redação) pela

⁵⁸ Bernardet, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 28.

⁵⁹ Os primeiros anos da produção de cinema no Brasil foram marcados basicamente pela realização de documentários, que, de certa forma, fez com que o público procurasse histórias reais ou baseadas em fatos ocorridos. A partir dessa data, as ficções começam a ganhar maior notoriedade e visibilidade. Cf. Bernardet, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Op. cit

⁶⁰ Mais informações, cf. *Ibid.*

qual os jornalistas deveriam se guiar para a elaboração das notícias. Resumidamente, a proposta era intensificar a informação em detrimento da opinião. Dessa forma não é de se espantar que, no momento em que se prioriza a descrição do fato em detrimento de suas causas e desdobramentos, sobrar pouco espaço para um debate mais pautado na reflexão. Poderíamos rebater esta “acusação” ao afirmar que no modelo em que está estruturado não há espaço para tal procedimento, deslocando a questão para a verdadeira função dos noticiários⁶¹: primeiramente informar, e se houver tempo ou espaço tecer algum comentário que ultrapasse o campo noticioso.

Podemos até concordar com essa justificativa, uma vez que seria incongruente esperar um procedimento do noticiário se ele está estruturado para fornecer a notícia de forma padronizada. Mas este argumento não pode servir como álibi para o pobre caráter reflexivo dos noticiários de hoje. Mais uma vez, pesa o fato de a quem eles estão vinculados e a que grupos pertencem. Para Muniz Sodré, a superficialidade do jornalismo brasileiro tem relação também com a disposição entre o sujeito e a realidade. Segundo o pesquisador, houve, ao longo dos anos, mudanças na organização do espaço social que permitiram novas formas de articulação entre os meios de comunicação e as condições de vida da população.

Como esse novo rearranjo social não possibilita a igualdade na sociedade brasileira, seja em que âmbito for, há a afirmação de diferenças que favorecerão um grupo em detrimento de outro. Nesse sentido, a perspectiva de Sodré também diz que “o hiato entre a telerrealidade do consumo e a escassa realidade histórica da satisfação dos desejos midiaticamente produzidos é gerador de frustrações reais e, potencialmente, de violência”.⁶²

Dentro desse contexto, a produção da notícia se apóia em dois pilares: a cultura profissional do jornalista e a organização do trabalho e dos processos produtivos, ou, para utilizar o termo da teoria da comunicação, o *newsmaking*. Para Mauro Wolf, esses dois aspectos fornecem as condições necessárias para a noticiabilidade, que também é constituída pelo que o autor considera como “valor-notícia”, ou seja, fatores que

⁶¹ Tomamos o termo no seu sentido amplo, servindo tanto para o impresso quanto para o televisivo.

⁶² Sodré, Muniz. Op. cit., p. 37.

determinam os acontecimentos relevantes para serem transformados em notícia.⁶³ A análise de tal processo deve privilegiar os meios em que as notícias são elaboradas e os seus produtores.

Enxergar a construção da narrativa jornalística a partir desses dois pontos contribui parcialmente para o debate. É preciso verificar que se um fato se torna notícia é porque a sua relevância encontra-se nas ações dos personagens em foco. O centro da narrativa jornalística é a pessoa que gera a notícia. Esta idéia, desenvolvida por Motta, Costa e Lima, considera também que há uma expectativa do público de que o jornalismo reproduza “a realidade como ela é”. O seu caráter de mediador entre a realidade e o espectador/leitor depende desse aspecto. Portanto, para os pesquisadores, “as notícias jornalísticas objetivas são os agentes construtores de uma realidade discursiva, e não mera reprodução como espelho da realidade na medida em que narram histórias”.⁶⁴ Esse panorama considera que a notícia se faz num contexto subjetivo, mesmo que seus personagens sejam “pessoas reais”. Por depender dos atos dos personagens, a notícia será sempre um recorte do fato abordado. Assim, o narrador desempenha uma função seminal: “reinventar a realidade e articular esta existência às personagens”.⁶⁵

A citação acima nos faz pensar no contexto da produção de notícias como também de documentários. Não se quer aqui provar que ambos partem de um mesmo processo de produção, mas sim alinhar alguns aspectos que nos ajudem a compreender sua relação, bem como suas diferenças, visto que ainda há uma certa confusão entre o que vem a ser um documentário e uma reportagem televisiva. Entre os filmes selecionados para essa pesquisa, o que mais se aproxima dessa discussão é *Notícias de uma guerra particular*. Alguns aspectos ajudam a embaralhar definições: o documentário foi feito para ser exibido na TV (daí o tempo de 56 minutos) e, assim como no jornalismo, há uma demarcação dos “papéis sociais” dos personagens. Além disso, em termos de linguagem, aproxima-se bastante do formato da reportagem televisiva. Essa questão será novamente abordada no capítulo 4. Por

⁶³ De acordo com Wolf, quatro elementos constituem os valores-notícia: (1) o conteúdo da notícia; (2) conjunto de sua produção e realização; (3) o público, ou seja, a imagem que os jornalistas constroem para os leitores/ouvintes/espectadores e (4) a concorrência entre os meios de comunicação existentes. Mais detalhes, cf. Wolf, Mauro. *Teorias da Comunicação*. 6. ed. Lisboa: Presença, 2001, pp. 200-218.

⁶⁴ Motta, Luiz Gonzaga; Borges, Gustavo & Lima, Jorge. “Notícia e construção de sentidos: análise da narrativa jornalística”. *Revista brasileira de ciências da comunicação*. São Paulo, volume XXVII, nº 2, julho/dezembro de 2004, p. 36.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

agora, interessa-nos verificar que a notícia dá conta do que passou, enquanto o documentário reserva a surpresa do que acontecerá.⁶⁶ Mesmo num documentário como *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), por exemplo, em que já sabemos o desfecho dos acontecimentos, não deixa de haver um impulso em querer saber as nuances que integram a história: os motivos que conduziram àquela situação, os personagens que “atuaram” de forma direta ou correlata, seus históricos e seus vínculos. Em outras palavras, o desejo é justamente saber aquilo que os “valores-notícia” não consideraram relevantes para ser veiculados. São informações que ficam à margem, mas que têm um papel decisivo para o enriquecimento da história a ser contada pelo documentário. Seria ingênuo pensar que os documentaristas fazem os filmes para costurar as arestas deixadas pelo jornalismo, mas, indiretamente, eles acabam cumprindo esse papel quando procuram transcender o campo noticioso.

A relação entre jornalismo e documentário se dá quando a notícia ajuda no encadeamento da narrativa documental. Por essa razão vem sendo utilizada com frequência nos documentários. Se já existe um material que sintetiza o *lead*⁶⁷, recorrer a ele pode ser uma eficaz estratégia para agilizar a narrativa do documentário, que deverá se preocupar com outros “porquês”. Assim, temos o próprio *Ônibus 174*, basicamente montado a partir de material de arquivo das reportagens realizadas em torno do episódio. *Notícias de uma guerra particular* também utiliza esse recurso para mostrar a perseguição da polícia a traficantes em um morro. As imagens mostram a troca de tiros e a espetacular fuga dos traficantes encurralados dentro de um barraco, escapando em meio a um intenso tiroteio. O documentário *Missionários* (Cleisson Vidal e Andréa Prates, 2005) recorre a uma matéria de TV para abordar a morte de um de seus personagens, baleado na Avenida Brasil enquanto pegava uma carona com o traficante Escadinha. Enfim, os exemplos podem se multiplicar ao infinito. Eles nos mostram que o documentário precisa de um tempo para se distanciar do fato abordado e evitar restringir-se ao campo da descrição. Esse procedimento foi adotado pelo documentarista Kiko Goifman em relação ao documentário *Atos dos Homens*⁶⁸. “Explicar a chacina no calor das coisas seria fazer papel de jornalista ou de

⁶⁶ A exceção fica por conta das transmissões ao vivo, mas como elas são pouco recorrentes, consideramos apenas as notícias produzidas após o acontecimento.

⁶⁷ Expressão de uso corrente no meio jornalístico que designa a organização textual das seguintes perguntas: Quem? O que? Quando? Onde? Como? Por quê?

⁶⁸ O tema é vida na Baixada Fluminense após a chacina que vitimou 30 pessoas em março de 2005.

policial. Como documentarista, não quero me confundir nem com um nem com o outro”.⁶⁹ Em sua definição de jornalismo, Eugenio Bucci considera a urgência dos fatos um item indispensável: “o jornalismo, que pode ser entendido como a função humana de narrar a aventura humana para os humanos, *tudo isso no calor da hora*, ou seja, é sempre um discurso de um sujeito sobre um segundo sujeito (sua fonte ou seu personagem) para um terceiro sujeito, o público”.⁷⁰ [grifo nosso].

A definição de Bucci traz para o debate o que anteriormente sinalizamos: a figura do narrador como responsável pela coesão entre a realidade e os personagens. Sobre a questão, Benjamin considera que, por ser a narrativa uma “forma artesanal de comunicação”⁷¹, o narrador exerce um papel fundamental para a sua elaboração e manutenção. Um aspecto chave é a capacidade do narrador de construir a sua história a partir de novos rearranjos, para que oralmente ela possa ser passada adiante e absorvida pelo ouvinte. Isso não implica, contudo, o acréscimo de novas informações na narrativa, mas sim a certeza de que cada narrador preserve as suas marcas autorais. É nesse sentido que reside o aspecto artesanal da narrativa, porque ela é construída por processos singulares, que cada narrador carrega consigo. A mera reprodução de informações contribui apenas para o seu empobrecimento. No entanto, o autor ressalta que a tendência é para uma valorização da informação, em detrimento da narrativa. Benjamin esclarece a relação:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.⁷²

Benjamin parece ter previsto setenta anos atrás a seara em que atualmente se encontra a informação. Hoje é negada ao jornalista essa possibilidade da qual fala o autor, não apenas por estar vinculado aos interesses de um determinado grupo, mas também pelos

⁶⁹ Depoimento de Kiko Goifman, cf. “Mortes densas”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo. 08 de agosto de 2005. Ilustrada.

⁷⁰ Bucci, Eugênio. “Na TV, os cânones do jornalismo são anacrônicos”. Em: Bucci, Eugênio & Kehl, Maria Rita (orgs.). *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 135.

⁷¹ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 205.

⁷² *Ibid.*, p. 204.

seus próprios desígnios. Trata-se também de considerar as potencialidades individuais do jornalista como um importante fator para a produção de notícias.

Em sua “etnografia” da redação do *The New York Times*, Robert Darnton⁷³ relata como os jornalistas acabam construindo uma teia que “faz alguns repórteres acharem que escrevem apenas para agradar a si mesmos e a seus iguais”.⁷⁴ Darnton prossegue relatando o comprometimento tênue entre o jornalista e o assunto retratado. “A redação de notícias é fortemente influenciada por estereótipos e concepções prévias sobre o que deve ser ‘a matéria’. Sem categorias preestabelecidas do que constitui a ‘notícia’, é impossível classificar a experiência”.⁷⁵

Esse aspecto remete inevitavelmente à questão da fiel retratação da realidade, que, como vimos, fica apenas no âmbito da intenção. No entanto, o relato de um fato não implica necessariamente que o que está sendo dito seja verdadeiro. Temos, novamente, uma convergência para duas noções distintas: realidade e verdade. Para Bucci, a relação entre o jornalismo e a verdade é problemática. Diz o autor:

Acontece que a busca da verdade, virtude ancestral do jornalismo, é simplesmente incompatível com a lógica dos conglomerados comerciais da mídia dos nossos dias. (...) A busca da verdade era um projeto da razão e os conglomerados há muito se divorciaram da razão. Não porque seus gestores sejam pessoas mentirosas, mas pela própria natureza dos conglomerados e da comunicação tiranizada pela imagem. Onde quer que a notícia esteja a serviço do espetáculo, a busca da verdade é apenas um cadáver. Pode até existir, mas, sempre, como um cadáver a serviço do ‘dom de iludir’.⁷⁶

Considerar que o compromisso com a verdade é impossível por ser esta uma questão intrínseca aos conglomerados midiáticos, como se fosse algo de sua “própria natureza”, revela uma perspectiva apocalíptica que pouco nos ajuda no entendimento da

⁷³ Professor de história europeia na Princeton University, que, entre 1964 e 1965, trabalhou como repórter policial no *The New York Times*, mas abandonou a imprensa para aprofundar suas pesquisas sobre a França pré-revolucionária.

⁷⁴ Darnton, Robert. *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 76.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁶ Bucci, Eugênio. Op. cit., p. 129.

questão. A apreensão da realidade, ou da verdade, passa também pelo vínculo que esta estabelece com a objetividade, também vista como elemento caro ao jornalismo e ao documentário.

Uma vasta bibliografia - de distintas tradições teóricas e metodológicas - já comprovou que no jornalismo objetividade isenta de qualquer fator externo ou interno é mera ilusão. No documentário, o movimento também é semelhante, pois a realidade como objeto não exclui esse tipo de filme de implicações subjetivas, ainda que o cinema direto, no momento em que surgiu, tenha reivindicado a possibilidade de captar a realidade de forma distante e objetiva. Sabemos que essa tese já foi derrubada, pois, só para citar apenas um exemplo contestatório, o modo como a câmera é posicionada já implica uma escolha, portanto, uma maneira de interferir na situação que está sendo captada.

Como detentor privilegiado do registro da realidade, o jornalismo pode ser visto como um articulador de uma suposta unidade social. Todavia a produção de documentários dos últimos dez anos denuncia a inexistência desta unidade, porque essa é uma marca da sociedade brasileira atual. Os documentários selecionados por esta pesquisa vão ao encontro de tal assertiva ao mostrarem os efeitos desta falta de unidade: deficiências do Estado na promoção da cidadania e alternativas para lidar com a situação através de meios lícitos ou não. O jornalismo também se ocupa com tais questões, mas seguindo um outro viés, como já visto. E, nessa direção, priorizar o relato objetivo faz com que tenhamos um amontoado de informação divorciado de qualquer resquício autoral.

Considerar a existência de uma verdade objetiva para o jornalismo ou para o documentário é situá-los numa esfera que despreza o potencial de fabulação⁷⁷ do relato e que as experiências documentais são sempre mediadas. A relação entre documentário e jornalismo nos indica que desde Grierson já se evitava a circularidade do descritivo. Grierson não estava interessado no que poderia se aproximar do jornalístico.⁷⁸ Embora tenha reivindicado para o documentário a “tratamento criativo da realidade”, na prática, sabemos que os objetivos não coincidiram com os resultados.⁷⁹ Os cinejornais

⁷⁷ Cf. Deleuze, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Op. cit.

⁷⁸ Cf. Winston, Brian. “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital”. Op. cit., p. 22.

⁷⁹ Muitos dos filmes que ajudou a realizar não passaram de mera propaganda institucional, feita, em muitos casos, com recursos públicos. Além desse aspecto, a questão educacional nem sempre cumpria o papel desejado, como aponta Silvio Da-Rin: “Se o objetivo supremo de Grierson era a educação para a cidadania, não deixa de ser paradoxal que os filmes que produziu fossem tão formalistas e evitassem sistematicamente

desapareceram da produção de cinema brasileiro há tempos, mas as relações entre documentário e jornalismo se mantiveram. O documentário clássico parece ter servido de base para o jornalismo atual, especialmente o jornalismo televisivo, como aponta Consuelo Lins: “qualquer reportagem televisiva repete a relação de subordinação da imagem à narração *off*; os entrevistados tornam-se ‘tipos’ e, na maioria das vezes, são editados de modo a provar a veracidade do que o repórter está dizendo”.⁸⁰

Esse “modelo” do qual fala Lins está diretamente vinculado à combinação dos quatro itens que destacamos anteriormente como imprescindíveis para a produção de notícias: a cultura do profissional, os valores notícias, a ação dos personagens e as vontades dos jornalistas. O entendimento da produção de notícias e do âmbito em que ela se situa é indispensável para percebermos os efeitos que surgem desta combinação. Nesse sentido, a produção de documentários dá um salto qualitativo em relação ao noticiário em geral. Os pontos acima destacados também podem constar na produção documental, mas os efeitos advindos dessa fusão resultam em produtos culturais cujos itinerários, oscilações e encaminhamentos serão de outra ordem, como veremos mais adiante.

aprofundar as questões sociais e econômicas. Em grande parte isto se devia às limitações ideológicas e políticas de um trabalho realizado sob a tutela do Estado". Da-Rin, Silvio. *Espelho Partido. Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004, p. 77.

⁸⁰ Lins, Consuelo. *O cinema de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 71.

2. Estruturas Narrativas

Na introdução deste trabalho, apresentamos os documentários que integram o *corpus* desta pesquisa. Os filmes escolhidos refletem momentos diferentes da produção de documentários no Brasil, que, como vimos, conheceria novos rumos após 1993. *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, é realizado num momento em que o documentário brasileiro começa a circular para além dos festivais e mostras específicas, chegando às salas de cinema do circuito comercial. Era o início de estreitamento da relação entre o documentário e o público, que passava a se familiarizar com esse tipo de filme. Concebido para a televisão, e com exhibições posteriores apenas em festivais e mostras específicas, *Notícias...* foi o primeiro documentário desse período a suscitar o debate sobre o tráfico de drogas e a violência urbana. Um ano após o lançamento de *Notícias...* estréia *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Marcelo Luna e Paulo Caldas, que com apenas uma cópia levou 22.577 pessoas ao cinema. *Fala tu*, dirigido por Guilherme Coelho, entrou em cartaz em 2004 – ano em que mais documentários conseguiram exibição no circuito comercial⁸¹ -, com a bilheteria de 10.526 espectadores.⁸²

Porém não é apenas a questão da produção e da distribuição que norteia a escolha dos documentários que integram o *corpus*, mas principalmente, seus personagens e o contexto em que estão inseridos: o de violência urbana. Estes três filmes mostram que os “traficantes, justiceiros e rappers”, que integram o título deste trabalho, estão inseridos diretamente nesse universo como agentes ou vítimas. São documentários que não cristalizam estas duas noções, pois, embora o traficante seja visto inicialmente como responsável pelo conflito, o efeito de suas ações reverte também para si, visto que a longevidade na vida do tráfico é algo que pouquíssimos conseguiram desfrutar. Nesse âmbito, também se encontra o justiceiro – criminoso apenas para justiça, benfeitor para a comunidade onde atua. O tipo de “atividade” que desempenha não desperta apenas a reação da justiça ou das pessoas que o apóiam, mas também de seus opositores. Não é à toa que

⁸¹ Tanto em 1999, ano de *Notícias de uma guerra particular*, quanto em 2000, de *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*, quatro documentários brasileiros estrearam no circuito comercial. Em 2004, ano de *Fala Tu*, foram 14.

⁸² Dados fornecidos pela Filme B, empresa que monitora o mercado cinematográfico no país.

Helinho, justiceiro que presta depoimento em *O rap do pequeno príncipe...*, pagou com a vida as dívidas que contraiu. Em 2001, foi assassinado a facadas na penitenciária onde cumpria pena.

A fronteira que separa agente e vítima fica mais atenuada no documentário *Fala Tu*. O relato do rapper Toghun é elucidativo: enquanto voltava para casa, foi abordado pela polícia, que o extorquiu e o espancou por supor um envolvimento do rapper com as drogas. O policial, que em tese deveria guardar a população, acaba se tornando um agente nesse contexto, isto é, quem deveria prestar a segurança é quem a tira. E a questão não se restringe à abordagem, estende-se à participação da polícia na venda de armamento para o tráfico e aos serviços de “segurança” para traficantes, mediante o pagamento de propinas, como veremos com detalhes no próximo capítulo. Dessa forma, ações e posicionamentos de agentes e vítimas são decisivos para compreendermos sua presença na produção nacional de documentários pós-1993. É preciso ressaltar, no entanto, que estes três filmes não esgotam as discussões que a temática pode sugerir. Por essa razão, recorreremos a outros que se mostrem importantes para as análises da pesquisa. Acreditamos que esta opção contribui para o desenvolvimento do trabalho não apenas no sentido metodológico, mas principalmente pelo manancial de discursos e informações que nos ajuda a identificar os fatores que garantem a presença do marginal na produção brasileira de documentários. Vejamos agora como estão construídas as narrativas dos documentários selecionados.

Nas malhas do tráfico

Notícias de uma guerra particular é um documentário sobre o estado de violência urbana no Brasil. O cenário é o Rio de Janeiro e os personagens são policiais, traficantes e moradores de favelas que se vêem numa guerra diária e sem vencedores. Resultado de dois anos de entrevistas (1997 e 1998) com os participantes desse conflito, o documentário capta e contrapõe a todo instante as opiniões dos personagens entrevistados. *Notícias...* mostra que os moradores dos morros onde o tráfico atua vivem entre a truculência da polícia e a falsa bondade dos traficantes. Os depoimentos convergem para uma imagem negativa da

polícia, reforçada pelos meios de comunicação, que expõem o envolvimento de policiais em situações que comprometem sensivelmente a instituição como guardião da população.⁸³

Por outro lado, é sabido que o tráfico também não substitui o Estado no que diz respeito às obrigações sociais, e os moradores estão cientes desse fato: “antes do tráfico e das armas, era ruim viver no morro, porque a polícia subia chutando portas e levando tudo o que via pela frente”, diz a moradora Janete. “Agora, a polícia sobe com cuidado, porque sabe que o tráfico está muito bem armado”. Mais à frente, ela fala sobre o procedimento do tráfico em relação aos moradores: “os traficantes ajudam a comprar um remédio, mas se acharem que a gente está agindo errado, eles são capazes de matar, esquartejar e exibir pra todo mundo, só pra servir de exemplo”.

O documentário abre com uma imagem de um ferro velho onde a droga apreendida pela polícia é incinerada. Uma narração em *off* traz informações gerais sobre o universo que conheceremos a seguir:

A expansão do tráfico de drogas, a partir da metade da década de 80, é diretamente responsável pelo crescimento vertiginoso do número de homicídios. Uma pessoa morre a cada meia hora no Rio, 90% delas atingidas por balas grosso calibre. A polícia federal estima que hoje o comércio de drogas empregue 100 mil pessoas no Rio, ou seja, o mesmo número de funcionários da prefeitura da cidade, nem todas essas pessoas moram em favelas. No entanto, a repressão concentra-se exclusivamente nos morros cariocas. Esse programa, rodado ao longo de 97 e 98, ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas neste conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador.

A maneira como o documentário está estruturado, isto é, partindo de uma situação geral, faz com que *Notícias...* não apresente protagonistas como, em *O rap do pequeno príncipe...* (Helinho e Garnizê) ou *Fala Tu* (Macarrão, Toghun e Combatente), mas sim representantes desses três “grupos” para quem o documentário se volta. Passado esse momento de contextualização, o filme utiliza um ou dois personagens para apresentar cada “setor”. Pela polícia, fala o capitão Pimentel, do Batalhão de Operações Especiais (BOPE).

⁸³ Mais detalhes sobre essa questão, ver Rondelli, Elizabeth. “Imagens da violência e práticas discursivas”. Em: Pereira, Carlos Alberto Messeder et alii (orgs.). *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Em seguida, os traficantes Francisco e Adriano e os moradores Hilda e Adão. Os depoimentos apresentam histórias e posicionamentos pessoais, mas todos desembocam para a interferência do narcotráfico em suas vidas. Esse assunto não se encerra no bloco inicial do documentário, ele permanece ao longo da narrativa, e serve de “gancho” para que outros temas possam ser debatidos.

Notícias... segue uma linha cronológica em que os temas são desenvolvidos nos seguintes tópicos: O Início, Repressão, As armas, Caos e Cansaço. Através deles, a história se estrutura em começo (O Início), meio (Repressão e As Armas) e um possível fim (Caos e Cansaço). Tudo isso marcado pelo binômio causa-consequência, em que o começo aponta subsídios para o meio e este para o fim. Quem fala sobre as origens dessa história é o escritor Paulo Lins e o ex-trafficante Carlos Gregório, o Gordo, fundador do Comando Vermelho, que relata como o contato com presos políticos foi decisivo para estruturar as bases do tráfico. Depois desses dois depoimentos, moradores, traficantes e policiais falam do poderio e expansão do tráfico de drogas nas favelas cariocas. O relato da moradora Janete, mostrado anteriormente, chama a atenção para a nova realidade social que se instala com o conflito entre traficantes e policiais. A “repressão”, que dá título ao próximo tema, levanta a questão do papel que exercem a polícia, o Estado e o tráfico.

Instalada a nova ordem social, cada um desses segmentos vai defender sua importância, criando um emaranhado de juízos de valor. Assim, o traficante argumenta sua superioridade em relação ao Estado, pois diz suprir a carência material dos moradores dos morros, e também afirma ser superior à polícia no que diz respeito ao armamento. A polícia, por sua vez, argumenta que “o crime não compensa”, e que dispõe de um poderoso armamento bélico, capaz de dar segurança à população. Esta última não crê no Estado como garantidor de direitos sancionados pela lei. Enfim, cria-se uma teia de posicionamentos bastante diversificados, como ilustram os depoimentos:

Adriano, 29, traficante:

A gente supre aquelas necessidades que às vezes ela precisa né. Que é uma necessidade (...) de comprar um gás (...) de comprar um remédio.⁸⁴

Criança, traficante:

⁸⁴ As falas dos depoentes foram transcritas literalmente, preservando as marcas da linguagem oral.

Uma 130 brasileira, essa aqui é uma AK47 russa, uma AR-15 lança granada. Isso aqui é uma PT92, 9 milímetros.

Hélio Luz, delegado:

O tráfico não substitui o Estado. Pode ajudar um ou outro, mas ele não tem o nível de substituir o Estado no morro, é cascata, é mentira.

A temática das armas também é abordada no documentário. De um lado, estão os traficantes com um poderio bélico avançado. Do outro, a polícia mal equipada para combater o tráfico. Nessa relação desigual, o setor policial tem um papel decisivo e ambivalente, pois, como atestam os depoimentos, as armas chegam ao tráfico por intermédio da própria polícia. Esse painel em que traficantes e policiais passam a atuar juntos gera uma sensação de descrédito, pois o combate de um determinado “mal” torna-se ineficaz a partir do momento em que seus “combatentes” não compactuam da mesma causa. É curioso observar que, no bloco sobre as armas, quem fala sobre a capacidade bélica da polícia é um capitão, que tenta afirmar a superioridade da polícia. No segundo depoimento, sobre o poderio bélico do tráfico, quem aparece é uma criança, que apresenta fuzis e pistolas como se fossem seus brinquedos. A questão do armamento pesado no morro parece ser tão banal, que pode até ser apresentada por uma criança.

A entrada da arma na favela contribui para o agravamento da violência urbana, instalando-se o caos, tema tratado a seguir. Esse trecho traz um dos momentos mais impressionantes do documentário: trata-se de uma imagem de arquivo, retirada de uma reportagem de TV, que mostra a fuga de traficantes de um barraco em meio a um intenso tiroteio com a polícia. O caráter espetacular dessas imagens fez o diretor repeti-las em câmera lenta, para que o espectador veja quão inacreditável é aquela situação.

Mesmo após a exibição dessas imagens, que supostamente põe a polícia em situação de vantagem, o depoimento seguinte, do Capitão Pimentel, fala sobre a falta de controle no combate ao tráfico. Enquanto há a repressão de um lado, por outro o comércio de drogas funciona sem empecilhos. Como diz o capitão: “você aperta este morro aqui eles espirram pro do lado. Tu aperta do lado, espirra do outro. Tá então é uma guerra sem fim”. Nesse depoimento, ele chama a atenção para a entrada cada vez mais precoce do jovem no narcotráfico, o que será confirmado a seguir com a fala do adolescente Carlinhos, que aos

onze anos já estava na Febem. Com essa mesma idade, teve sua primeira “missão”: matar um X9⁸⁵. A relação com a criminalidade é apresentada na sua fala de forma banal, vista apenas como mais uma atividade. Mais à frente, quando perguntado se já executou um policial, Carlinhos diz: “não, num tive a oportunidade não”. Num contexto em que matar é uma questão de “oportunidade”, o caos está definitivamente instalado, só que essa situação leva quem está envolvido diretamente nessa guerra a um estado de cansaço – último tema a ser trabalhado pelo documentário.

Além da divisão entre os moradores, sobre apoiar ou não o tráfico, e das freqüentes mortes ocorridas entre policiais e traficantes, a guerra gera a perda de um referencial tanto para um lado como para outro, nesse fogo cruzado, causando um estado de cansaço em todos eles. Como ilustram os depoimentos:

Gordo:

Eu tomei penitenciárias armado de, por exemplo, metralhadoras, revólver, granada, pistola, eu assaltei delegacias, eu assaltei camburão. Pra quê? Que história eu fiz? Crime é história, não é história?

Capitão Pimentel:

É, chego em casa, às vezes de uma operação até difícil (...) A nossa família nem pergunta mais como é que foi meu dia (...) Nem pergunta mais. Desse jeito, to cansado.

Dois caminhos rumo à justiça

O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas tem dois protagonistas: Hélio José Muniz Filho, mais conhecido como Helinho, 21 anos, acusado confesso por 44 homicídios; e José Alexandre Santos de Oliveira, ou Garnizé, 27 anos, baterista da banda *Faces do Subúrbio*. O documentário contrapõe as vivências de Hélio e Garnizé, ambos nascidos e criados em Camaragibe, um município pobre da Região Metropolitana do Recife que funciona como cidade-dormitório.

⁸⁵ Delator, alcagüete.

O documentário mostra que, em meio ao caos sócio-urbano, há duas possibilidades: a primeira é apresentada por Garnizé, que se envolve com música e com projetos sociais na tentativa de superar adversidades. Já Helinho se torna um justiceiro para “sanar” os problemas relacionados à violência em Camaragibe, o que lhe rende uma imagem positiva perante a comunidade. Ao mostrar depoimentos que enaltecem as atividades de Helinho, vemos que as noções de “mal” e do “bem” são mutáveis e graduais. Como mostra o filme, os dois personagens convivem diretamente com a violência urbana, mas a busca por um modo de lidar com essa problemática toma caminhos divergentes. Enquanto um reage com o crime, tornando-se agente e vítima da violência urbana, o outro reage com a música, deixando a violência para o nível discursivo.

Além de Helinho e Garnizé, outros personagens ajudam também a construir a narrativa. Do lado de Helinho está sua mãe, que, mesmo reconhecendo o aspecto negativo das ações do filho, não deixa de frisar seu lado puro. É ela quem, logo no início do documentário, relata como se deu o envolvimento do filho com as execuções das “almas sebosas”. Em seguida, fala o delegado responsável pelo caso, que condena as atividades do jovem Hélio. Ele informa que o justiceiro é acusado confesso por 44 homicídios.

Após essa introdução, *O Rap...* mostra o vínculo entre os dois personagens. Ao contrário do que circulou na imprensa, Helinho e Garnizé não se conheciam antes da realização do documentário⁸⁶, tampouco eram amigos de infância.⁸⁷ O que liga os dois é o fato de o justiceiro ter assassinado uma “alma seboza” que assaltou Garnizé. Mesmo depois desse episódio só se conheceram quando, durante as filmagens, o músico foi apresentado ao matador. Por essa razão, Garnizé sempre fala de Helinho, nunca o contrário. Embora a sua fala enfatize a importância da música para livrar os jovens do caminho da marginalidade, o músico titubeia em um dado momento, e parece “aprovar” as ações do justiceiro Hélio. Diz ele:

⁸⁶ "Eu conhecia Hélio de cumprimentar, mas não de bater bola, de ir pra clube, pra pagode... A gente se conheceu melhor na filmagem, quando ele me falou que havia matado um cara que me assaltou". Depoimento de Garnizé, cf. "Documentário que estréia na sexta compara a vida de dois jovens da periferia de Recife e discute a situação social no país". *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13 de novembro de 2000, FolhaTeen, pp. 6-7.

⁸⁷ "RPPXAS parte de uma idéia original: mostrar a trajetória de dois amigos de infância que, com o objetivo de combater a violência na periferia, separaram-se em caminhos diferentes - um usou o ritmo do hip-hop, o outro preferiu o ritmo das balas". [grifo nosso]. Cf. "De frente pro crime". Disponível na internet via [www: http://revistatrip.uol.com.br/demo/salada.cfm?area=cine&id=525](http://revistatrip.uol.com.br/demo/salada.cfm?area=cine&id=525). Arquivo capturado em 22 de outubro de 2004.

Cara, eu acho que ninguém tem o direito de tirar a vida de ninguém. Só que (...) porra (...) só o cara pensar em sair de casa, bicho, de manhã cedo e ir tramar, passar o mês todinho ralando, pra no final ganhar um 130 conto, chegar um filho da puta, meter o cano em cima de tu e tomar teu sapato, tomar tua grana e arrombar teu..teu barraco e...

A fala acima evidencia a própria ambigüidade em que está inserido - um universo em que um justiceiro é um bem-feitor, fazendo com que “bem” e “mal” sejam sempre noções relativizadas. Justamente por estarem inseridos em um contexto de miséria, violência e poucas oportunidades, os setores excluídos da sociedade procurarão uma forma de sobreviver, seja seguindo as regras institucionais (trabalhos convencionais ou legalizados, atividades esportivas ou artísticas) ou o contrário (crime, tráfico de drogas). Essa conjuntura também permite a compreensão e aprovação, por parte dessas comunidades, de ações como a de Hélio. Por isso, a fala de Garnizé, aparentemente contraditória, encontra um espaço de legitimidade. Mas, logo a seguir, o músico volta para o discurso que prega a música como uma alternativa à criminalidade.

Em contrapartida, outros justiceiros que dão continuidade ao trabalho de Helinho relatam suas atividades, justificando-as. Diz um deles: “o que a gente faz? rapaz, a gente faz é limpar a cidade. É tirar as alma sebosas, os ladrão, é... assaltante safado, traficante”. Até a primeira metade, *O rap...* mostra esses dois pontos de vista e seus posicionamentos perante a violência urbana. O efeito das ações do justiceiro ganha uma importância que faz a própria comunidade circular um carro de som convocando os moradores a assinarem um “abaixo-assinado”, pedindo a libertação de Helinho, “por ser o mesmo uma pessoa de nossa confiança, protetor de nossa comunidade”.

Após as apresentações dos personagens principais e correlatos, o documentário tratará da relação da imprensa com a violência urbana. Nesse momento, é a repórter fotográfica da Folha de Pernambuco⁸⁸, Ana Clarissa Almeida, que presta depoimento. A seguir, um trecho do programa do radialista Cardinot, em que mais uma vez o tema da violência é retratado, só que dessa vez é a violência do racismo sofrido por dois comerciantes. Enquanto Ana Clarissa fala sobre sua profissão e sobre seu “fascínio pela

⁸⁸ Jornal de linha “popular”, cujo caderno policial expõe fotos de cadáveres.

morte", Cardinot faz do seu programa uma espécie de juizado de pequenas causas, tentando resolver de forma caricata os problemas do público que o procura.

Mais um corte na narrativa e vemos o encontro entre o grupo Racionais MC's e Faces do Subúrbio, do qual Garnizé faz parte. Os integrantes falam sobre a realidade onde vivem e de suas experiências com a violência urbana, que mais tarde será transformada em música. No fim da conversa, chegam ao mesmo denominador: a situação das periferias brasileiras é a mesma, independentemente da cidade. Mas nesse universo, além de violência, também há espaço para o lazer que, como mostra o filme em longas tomadas, é basicamente o futebol, a praia, o pagode ou o baile funk nos finais de semana. Para quem está fora da lei, cumprindo pena no presídio, vivenciar essa realidade, ainda que limitada, não deixa de ser um sonho.

Após essa digressão, *O rap...* retoma a temática da cadeia para voltar a Helinho. Antes disso, porém, há uma espécie de “ping-pong” entre um advogado e um preso. Enquanto o criminalista explica “academicamente” os crimes e suas respectivas penas, um preso fala sobre como é o procedimento na prática para cada infração. É como se o discurso prático adicionasse novas informações, mais “realistas”, ao discurso teórico. Este contraste dá ritmo à sequência e facilita a fixação do assunto por quem assiste ao documentário.

Após essa passagem, Garnizé fala sobre o Recife, destacando seus aspectos positivos e negativos. Em seguida retoma um discurso semelhante ao do início do documentário, dando exemplos de “grandes homens” que lutaram até a morte por seus ideais. Defende mais uma vez o direito à saúde, educação e emprego como um ponto de partida para o exercício da cidadania. Este mesmo depoimento é intercalado pela fala dos justiceiros e de Helinho, que demonstram um certo desânimo em relação ao fim da violência, quando afirmam que “se você mata uma alma sebosa, amanhã tem dois, três no mesmo lugar”. Enquanto Garnizé, mesmo consciente da atual situação, ainda acredita em alternativas para um mundo melhor, os justiceiros demonstram total pessimismo. É curioso notar que, mesmo sendo Garnizé e Helinho os protagonistas, o justiceiro aparece apenas em 13 minutos dos 75 totais do filme. Esse descompasso é justificado pelos diretores pelo fato de os depoimentos de Helinho revelarem práticas e pontos de vista “fortes”, fazendo com que Luna e Caldas os deixassem de fora da montagem.⁸⁹ *O Rap do pequeno príncipe...* é um

⁸⁹ Cf. "De frente pro crime". Op. Cit.

registro de uma situação limite diante da qual duas pessoas relatam suas experiências divergentes. Procura ser um espelho da condição social brasileira e de como ela se converte em um barril de pólvora prestes a explodir.

Rappers, sonhos e realidade

O projeto inicial do diretor Guilherme Coelho e do produtor Nataniel Leclercy era fazer um filme sobre a cena rap no Rio de Janeiro. No processo de pré-produção, chegaram a entrevistar aproximadamente 70 pessoas para decidir quem seriam os personagens dos filmes. Mas decidiram mudar o enfoque: em vez de um filme sobre um contexto geral, que poderia ser confundido com uma grande reportagem, selecionaram três pessoas que tivessem empatia com a câmera, e boas histórias para contar. Daí os três personagens principais de *Fala Tu*: Macarrão, Toghun e Combatente. E, no papel de “coadjuvante”, o DJ A.

Em *Fala Tu*, vemos o rap, a música do movimento hip-hop, e suas “condições de produção” pontuarem a todo instante o documentário. Mas ele não se limita a esse aspecto. Muito mais do que retratar os rappers e seu envolvimento com o hip-hop, *Fala Tu* vai em busca de seus sonhos, família, religião. O interesse é também saber sobre a pessoa, e não unicamente sobre o rapper, como se fosse um tipo definido e fixo. Vários temas são abordados no filme, mas não no esquema de “blocos”, como acontece em *Notícias de uma guerra particular*. Um mesmo tema, muitas vezes, é segmentado ao longo do documentário, o que lhe garante ritmo e uma circularidade que traz sempre um elemento ou uma informação nova.

O documentário inicia mostrando as atividades que os personagens desenvolvem e que lhes permitem garantir o sustento. Macarrão trabalha no jogo do bicho, com uma banca no bairro do Estácio (RJ); Toghun é representante comercial e percorre a periferia da cidade do Rio de Janeiro oferecendo os seus produtos a comerciantes. Já Combatente trabalha como operadora de telemarketing. Após a apresentação dos personagens, o primeiro tema a ser trabalhado é a relação deles com o rap e a forma como cada um utiliza a música para passar sua mensagem. Combatente fala sobre o grupo do qual faz parte, composto apenas

por mulheres, cujo objetivo é mostrar aos homens o potencial da mulher como compositora e cantora, mas, acima de tudo, como um importante instrumento de conscientização. Macarrão, por sua vez, procura retratar em suas letras o cotidiano que lhe é próximo. A primeira música que canta fala de um dia de visita ao presídio. A inspiração veio por conta de um irmão, que já esteve preso. Já Toghun aposta em letras que valorizam o estudo e condenam o envolvimento com a criminalidade.

A forma como cada um deles usa o rap também tem um propósito que não é apenas temático. Macarrão afirma que: “não faço música de protesto, faço crônica do cotidiano. Música de protesto é papo-furado”. Mais adiante, o rapper reforça que o importante é o retorno da comunidade, pois a partir dela é possível saber se a música toca quem a ouve. Combatente está à frente de um programa de rap numa rádio comunitária. Em meio às dificuldades para mantê-lo, ela afirma que o fato de passar uma mensagem positiva para tanta gente já é algo compensador. “O rap não transforma bandido em mocinho, mas serve de alerta”, salienta a rapper.

A cena em que Toghun aparece rezando introduz a temática da religião no documentário. O rapper vê, na filosofia budista, uma diretriz para a sua vida. Em seguida, Macarrão, mais cético, declara que Deus existe, mas que cansou da humanidade. Segundo ele, “Deus não quer nada com ninguém”.

Outro tema que será recorrente no filme aparece a seguir: as relações familiares. Nesse sentido, o relato de Toghun é expressivo. Sua família foi abandonada pelo pai quando ele ainda era criança. O encontro entre pai e filho aconteceu quase 20 anos depois, quando, ao passar pela roleta de um ônibus, o rapper foi abordado pelo cobrador, que era, na verdade, seu pai. Depois desse momento, passaram a manter mais contato, mas o pai do músico está mal de saúde. Detalhes dessa história serão retomados no decorrer do documentário, até a morte do pai. Macarrão, assim como Toghun, também foi abandonado pelo pai quando criança. Mas a reconciliação, anos mais tarde, não seria tranquila. O rapper se desentendeu com o pai, que acabou saindo de casa.

O cotidiano de violência em que estão inseridos não deixa rappers imunes aos seus efeitos. Se em *O rap do pequeno príncipe...* uma das primeiras falas de Garnizé é uma história de assalto, em *Fala tu* a namorada do DJ A também é assaltada e tem sua carteira

com todos os documentos e peças do computador que o DJ estava montando roubados. Enfurecido com a situação, ele olha para a câmera e desabafa:

Atenção, senhores assaltantes, quando forem assaltar, prestem atenção: não venham para a Zona Norte pra levar o material de quem não tem. Leve de quem tem. Vá para a Zona Sul. A burguesia está jogando dinheiro a vontade para o alto. Agora um simples trabalhador, cidadão comum, que fala pelo povo pobre, vocês me dão um prejuízo desses.

O DJ A consegue entrar em contato com os assaltantes que levaram o seu material. Mas, para os ter de volta, deverá pagar R\$ 100,00. Isso o deixa indignado, a ponto até de desistir do que lhe foi roubado. Indaga: “como que eu vou pagar 100 pratas por um bagulho que é meu?”. Não é apenas o DJ A que se queixa da situação. Em outro momento, Mônica, esposa de Macarrão, diz não gostar de morar no morro devido à constante guerra do tráfico que faz a polícia invadir as casas sem o menor constrangimento. No entanto, Macarrão discorda da mulher. Diz que no morro a sociabilidade de fato ocorre, pois todos se conhecem pelo nome e sabem quem é quem, algo pouco freqüente num prédio de apartamentos.

Toghun também relata um caso de violência do qual foi vítima: o abuso policial. Enquanto voltava para casa, policiais o pararam e o obrigaram a tirar toda a roupa, para que pudesse ser “melhor” revistado. Segundo o rapper, os policiais afirmavam que ele era “aviãozinho” e queriam um prova disso. Revoltado com a situação, retrucou dizendo que “não sou nada disso, tive educação!”. A resposta lhe rendeu um soco no rosto.

Em seguida, voltamos para a temática das letras das músicas. Toghun reforça a luta pelos direitos dos negros e a necessidade de articulação entre eles. E o mais importante: incentiva o reconhecimento da sua cor, sem tentativas de escamotear com variações do tipo “moreno jambo” ou “marrom bombom”. Mais à frente, fala do desejo de fazer faculdade de comunicação social, e assim prestar concurso público para o departamento de comunicação da Polícia Federal. Seu sonho é ser o primeiro porta-voz negro do presidente da república. Seus amigos não o levam a sério quando fala desse projeto, mas o próprio rapper tem a explicação para não desistir de seus anseios: “eu já nasci excluído, se eu não me direcionar pra sair disso, ninguém vai fazer por mim”.

A relação entre Toghun e seu pai é novamente retomada. Dessa vez, para que o rapper possa falar da morte do pai e do vazio diante da perda. Outra perda também acontece durante as filmagens do documentário: Mônica, esposa de Macarrão, morre de parto. O depoimento de sua mãe, um dos mais comoventes do filme, permanece até hoje sem resposta. Aliás, que resposta dar diante da pergunta: “você não quis filmar o parto da Mônica, não? Por quê? Se você tivesse filmado, hoje a gente saberia o que aconteceu”. Os três rappers encerram suas participações falando de projetos para o futuro. Combatente saiu do grupo onde estava e do trabalho no telemarketing. Sente-se menos “escrava” e acredita que vai, sim, viver da música. Toghun reconhece sua paixão pelo rap, mas, enquanto ele não lhe garantir a sobrevivência, vai buscar um emprego que lhe possibilite uma renda. Macarrão é o único que não faz projeções, pois o impacto da morte da esposa, como ele mesmo afirma, o deixou “massacrado, igual a um robô”.

A partir de *Notícias de uma guerra particular*, *O Rap do pequeno do príncipe contra as almas sebosas* e *Fala Tu* buscaremos compreender uma tendência do cinema brasileiro, que é a abordagem de temas relativos à marginalidade e à violência urbana. Os filmes selecionados são importantes para entendermos essa questão, mas não os únicos, pois a produção dos últimos anos apresenta uma infinidade de documentários sobre essa temática. Trabalhar com todos eles tornaria esse estudo inviável, especialmente devido ao período de apenas dois anos para a execução desta pesquisa. Os três documentários darão pistas para avançarmos em sugestões e inferências para o debate, mas seria ingênuo achar que somente eles explicariam a questão por completo. Por isso, em alguns momentos, faremos referências a outros filmes que, certamente, contribuirão para o enriquecimento e aprofundamento do trabalho. Cada um deles apresenta um aspecto mais elucidativo, no qual vai nos ajudar no desenrolar das análises. Veremos adiante que *Fala tu* apresenta de forma mais elaborada a composição do personagem. *O rap do pequeno príncipe...* possibilita uma discussão mais aprofundada sobre como a linguagem cinematográfica pode materializar uma possível estética da violência. E *Notícias...* permite uma discussão mais acentuada sobre a violência urbana. É para este debate que passamos agora.

3. Marginalidade em foco

A partir da década de 50, as classes menos favorecidas socioeconomicamente começaram a se fazer presentes com mais intensidade na produção nacional de cinema. São emblemáticos desse período os filmes *Rio, 40 graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, e *Cinco vezes favela* (1962), filme de cinco episódios dirigido por Marcos Faria, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirzman. Neles, a favela não é mera locação, mas o eixo central da narrativa, porque traz para a trama uma série de elementos e situações circunscritos neste espaço urbano, tão caros às comunidades marginais. Porém o entendimento do que vem a ser “marginalidade” se expande de acordo com o referencial adotado. Se considerarmos que o Jeca, interpretado por Amâncio Mazzaropi, bem como os personagens das chanchadas (malandros, vigaristas, faxineiros, retirantes...) também se inserem num contexto de exclusão e rechaço, podemos afirmar que o “marginal” esteve presente na produção brasileira anteriormente aos filmes de Nelson Pereira dos Santos e do cinema novo, ainda que priorizando uma estratégia enunciativa palatável e caricatural. A amplitude do tema nos força também a reconhecer as diferentes nuances que constituem uma possível definição para o termo.

Se a constatação do que vem a ser a marginalidade no cinema é complicada, isso não se restringe a uma questão de formato, mas, anteriormente, à dificuldade de definição e localização do termo. Partimos do pressuposto que a marginalidade se insere dentro de um contexto de subalternidade e de periferia. O entendimento da primeira noção está diretamente relacionado ao conceito de subalterno elaborado por Gramsci, que, em sua leitura da teoria marxista, sugere ultrapassarmos o dualismo patrão/empregado e, por consequência, opressor/oprimido, para o entendimento da dinâmica social. O autor postula que ser proletário não implica necessariamente ser explorado pelo patrão. Em contrapartida, o empregado pode ter uma relação conflituosa fora do ambiente de trabalho em termos raciais ou religiosos, por exemplo. Nesse sentido, como observou Gayatri Spivak, o conceito de subalterno abre novas possibilidades para além da lógica economicista do capital, pois é capaz de perceber a sociedade em sua totalidade, indo além do aspecto

econômico, que também é importante, mas não o único e tampouco o principal fator para o entendimento das relações humanas.⁹⁰

O segundo conceito – de periferia – pode assumir inúmeros sentidos: geográfico - o bairro distante do centro urbano; socioeconômico, em que a periferia é vista como espaço da pobreza e da violência; e simbólico, que seria o distanciamento em relação à produção e ao consumo de bens simbólicos legitimados. Acreditamos que este último aspecto é mais interessante pelo esgarçamento que promove não apenas das fronteiras geográficas como também das questões de classe, fazendo-nos ver a periferia como local de produção de seu próprio cânone cultural.⁹¹

Sabemos da complexidade que os conceitos acima apresentam, o que nos possibilita uma ampla discussão. Nosso propósito, porém, não é um detalhamento extensivo desses pressupostos, mas esclarecer onde estamos situados no que se refere à subalternidade e à periferia. A partir destas definições, este trabalho irá abordar a presença do marginal no cinema brasileiro, focando os documentários realizados pós-1993. Nesse sentido, os universos da favela e da periferia tornam-se cruciais para o entendimento de tal questão. Esta dimensão, entretanto, não nos autoriza a afirmar que apenas o favelado pode ser visto como marginal, periférico ou subalterno, mas sim nos faz reconhecer que ele se insere num contexto que apresenta uma série de elementos típicos das comunidades pobres. É dentro dessa perspectiva que esta pesquisa pretende trabalhar.

A historiografia do cinema brasileiro nos indica, porém, que o trabalho de Nelson Pereira dos Santos foi pioneiro, mas não inédito. É creditada a Humberto Mauro a realização do primeiro filme brasileiro que teria sido rodado numa favela e cuja história retratava o cotidiano deste espaço, até então negligenciado por diretores e produtores.

⁹⁰ Cf. Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?". Em: Nelson, Cary & Grossberg, Lawrence (orgs.). *Marxism and the interpretation of culture*. London: Macmillan, 1988.

⁹¹ Cf. Prysthon, Angela. "Identidades urbanas contemporâneas: cosmopolitismo e periferia". Em: Cunha Filho, Paulo (org.). *Identidade(s)*. Recife: Editora UFPE, 1999. É importante frisar que, no cinema, o periférico como produtor do seu cânone local encontra-se ainda numa fase embrionária, ao contrário do que ocorre na música, especialmente com o rap, em que esses novos sujeitos do discurso elaboram suas próprias matrizes culturais. Na produção de cinema documental, destaca-se o filme *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2004), realizado a partir das imagens captadas pelos detentos do presídio do Carandiru. A intervenção do marginal, neste caso, é parcial, uma vez que a montagem foi realizada pela equipe do diretor. Há, no entanto, iniciativas de grupos como o *Nós do Morro* e o *Nós do Cinema*, ambos do Rio de Janeiro, e o *Cine Favela*, de São Paulo, cuja intenção é fazer do periférico o produtor de sua própria imagem, indo de encontro à tendência atual de uma "periferia apropriada" pelas classes média e alta que a retratarão em seus filmes.

Trata-se de *Favelas dos meus amores*, de 1935, que se perdeu num incêndio do depósito de filmes da Brasil Vita Filme em 1957. E antes mesmo de Humberto Mauro, os setores socialmente marginalizados tiveram sua presença marcada, ainda de forma esparsa, já na época do cinema mudo.

Nesse período, foram realizados alguns documentários que, direta ou indiretamente, retratavam representantes das camadas mais pobres. *Santa Maria Atualidades* (Francisco Santos, 1912) é um exemplo desse tipo de abordagem. As imagens iniciais mostram um plano geral da cidade onde se passa a “ação” de uma senhora, que não aparece no filme e que certamente estava realizando algum tipo de caridade, visto que é considerável a quantidade de pessoas em torno da casa. Essas pessoas eram em sua maioria negros, o que ajuda a construir a imagem de “povo” da época. Sabe-se que Francisco Santos, como cineasta que trabalhava a partir das encomendas que recebia, provavelmente não teria interesse em retratar esses setores sociais. Se eles aparecem é como consequência da ação que ocorria dentro da casa, cujo realizador deveria ser o patrocinador do filme.

Outro documentário que apresentou imagens de grupos marginalizados foi *Curas do professor Mozart* (Alberto Botelho, 1924). O filme mostra as supostas curas realizadas pelo curandeiro Mozart, cuja clientela era basicamente constituída por gente pobre. Dessa forma, não há como “editar” a presença dessas pessoas que, como em *Santa Maria Atualidades*, também aparecem de forma secundária. Nesse período, boa parte da produção era feita sob encomenda. Logo os setores marginais só teriam como aparecer à reboque em filmes encomendados (*Santa Maria Atualidades*) ou naqueles que apostavam num viés mais espetacular ou sensacionalista (*Curas do professor Mozart*). Mas é o documentário *Santa dos Coqueiros* (Ramon Garcia, 1930) que põe uma representante do povo que teria poderes de cura como personagem principal. Todos os estratos sociais a procuram e isso não é tratado de forma jocosa, como em *Curas do professor Mozart*. A relação é estritamente religiosa, já que a “santa” não é professora, nem cientista. O filme foi mal recebido pela crítica justamente por trazer como personagem central uma mulher negra e pobre, constituindo uma forma negativa de representar o povo brasileiro, segundo os jornais da época.⁹²

⁹² As informações “extra-filmes” foram obtidas na aula de História do Cinema Brasileiro, ministrada por Hernani Heffner, em 30 de julho de 2005.

Há uma série de outros filmes que poderiam ilustrar os primeiros momentos de aparição dos setores marginais na produção de cinema no país. No entanto, boa parte do que foi realizado no período do cinema mudo brasileiro se perdeu, o que, de certa forma, dificulta trabalho de pesquisa, tornando-o incompleto. Por essa razão, os três documentários foram escolhidos de forma aleatória, obedecendo à disponibilidade de exibição de cinematecas, não, podendo, portanto, serem vistos como os únicos desse momento a trazerem para a tela as classes menos assistidas. O que se deve notar é que eles são atípicos para um período que abordava basicamente o cotidiano urbano ou a vida das “celebridades” do início do século. Neles se abriu uma “brecha” para que as classes subalternas se fizessem presentes num momento em que o cinema estava restrito às elites, que freqüentavam as salas de exibição para se verem na tela. Esses filmes estavam diretamente ligados à cavação (filmes sob encomenda) e a jornais sensacionalistas, cuja intenção era reafirmar a imagem do interior como atrasado e do litoral como desenvolvido.⁹³ Eles estão inseridos num contexto ainda disperso em relação à temática, já que boa parte da realização fílmica do período mudo se fez por meio de iniciativas individuais, como vimos no primeiro capítulo. Logo, tal conjuntura não nos autoriza a afirmar que eles tenham inaugurado um período de novidades temáticas e estéticas, tampouco que tenham sido uma influência decisiva para as gerações posteriores.

Passado o período mudo, o marginal continuou a marcar sua presença na produção de cinema do país, através, por exemplo, das comédias realizadas pela Cinédia e pela Atlântida. No entanto, esses personagens costumavam aparecer em histórias cujo pano de fundo não retratavam o “real” cotidiano de sua condição. São marginais em sua essência, mas essa questão não era priorizada pelo roteiro. Coube aos filmes realizados a partir de 1950 trazerem para a tela não apenas o personagem periférico, mas, principalmente, as histórias e tensões do seu cotidiano. Dessa forma, inauguraram novos itinerários temáticos e estéticos para o cinema nacional. Os desdobramentos dessa fase serão sentidos poucos anos depois nas duas vertentes do cinema brasileiro da década de 60: cinema marginal e cinema novo. Interessa-nos neste momento verificar como essas duas vertentes se

⁹³ A crença nos poderes de um curandeiro era, por essa perspectiva, vista como uma demonstração de atraso, uma vez que não se baseava na ciência, nem na medicina. Sabe-se, no entanto, que esse “atraso” não estava restrito ao interior, uma vez que os terreiros de macumba da capital estavam em plena ascensão. Isso revela também que a crença no imaterial não estava restrita à população interiorana.

relacionaram com a questão da marginalidade e que influencias exerceram no documentário da época. Por isso, não vamos nos deter nos detalhes de seus propósitos políticos e estéticos, uma vez que uma vasta bibliografia já se encarregou de estudá-los de forma detalhada.⁹⁴

Com base na “estética da fome e da violência”, proposta por Glauber Rocha, o cinema novo toma o sertão como o local de materialização do conflito na sociedade brasileira. Este se tornará o palco onde questões políticas e econômicas serão debatidas, especialmente a relação entre opressor e oprimido, tão em voga nos filmes dos anos 60 e 70. Nesse âmbito, a estética da violência apresenta o país como o lugar onde não há sujeitos, mas situações. A marginalidade assume um caráter alegórico e a violência é simbólica.⁹⁵

O cinema marginal, por sua vez, rejeita a proposta política e “engajada” do cinema novo e mergulha num universo hedonista marcado pelo sexo sem culpa, terror e violência. Em suas produções, o que vemos não é mais o “bom malandro” dos filmes do fim dos anos 50, e sim o criminoso, como em *O bandido de luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). Se o cinema novo elege o sertão como cenário para evidenciar a pobreza e as condições adversas não como denúncia, mas como modelo prototípico da realidade brasileira, o cinema marginal valoriza o escracho, a paródia e o pastiche, em que dualismos como rural/urbano perdem a importância para a realização dos filmes. O golpe militar de 1964 mudaria tal conjuntura, especialmente no caso do cinema novo. Antes dele, essa corrente concentrara-se na temática rural; depois do golpe, passa a focar com mais frequência os setores urbanos.⁹⁶

Das duas correntes acima citadas, a que exerceu maior influência na produção de documentários do período foi o cinema novo com propostas inovadoras em termos temáticos e estéticos. O marginal, dessa vez, foi tomado como personagem emblemático das produções tanto dos filmes de ficção, como dos documentários. Nesse momento,

⁹⁴ Entre as obras que se dedicam a estudar as duas vertentes destaca-se Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993; Já em relação ao cinema marginal, ver Ramos, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973). A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme/Ministério da Cultura, 1987.

⁹⁵ Mais detalhes, ver Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Op. cit.

⁹⁶ Jean-Claude Bernardet dedicou vários textos a essa questão. Entre os que apresentam maiores detalhes estão *Brasil em tempo de cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 e *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Op. cit.

destaca-se *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959), sobre uma colônia de pesquisadores do litoral fluminense, primeiro filme desse momento a trazer de forma latente as condições adversas das camadas mais pobres. No ano seguinte, foi lançado *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), documentário sobre uma comunidade de descendentes de escravos do interior da Paraíba que vive da confecção e venda de panelas de barro. Em ambos, a estética cinemanovista, que anos mais tarde se intensificaria, já começa a dar os primeiros sinais ao evidenciarem a fotografia estourada ou os planos abertos para captar as imagens do sertão. A estética do cinema novo foi fortemente influenciada pelas novas possibilidades de linguagem surgidas no exterior a partir do cinema verdade e do cinema direto⁹⁷, como constata Ramos. Segundo o autor, o ano de 1962 foi decisivo para que as novas influências determinassem novos parâmetros tanto narrativos quanto estéticos para os documentários realizados a partir dessa data.⁹⁸ Desse momento, destaca-se *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1963), primeiro filme brasileiro a usar o gravador *nagra* para trazer à tona a temática do analfabetismo.

Todo esse arsenal estilístico e tecnológico foi também utilizado pelo produtor Thomas Farkas. Sua preocupação era registrar as formas “primitivas” e “atrasadas” do sertão nordestino ao trazer para a tela o retrato de um Brasil desigual materializado na figura do retirante, do flagelado, do imigrante.⁹⁹ Embora fosse da corrente paulista do cinema novo, mais voltada com o proletariado urbano, composto, em sua maioria, por imigrantes nordestinos, sua proposta temática estava mais próxima do setor carioca, cujo foco era o sertão nordestino.

⁹⁷ Para uma definição das duas correntes, ver o capítulo 1, sobre os modos de representação elaborados por Bill Nichols.

⁹⁸ O ano de 1962 é marcado por uma série de acontecimentos que contribuíram para a solidificação de novas possibilidades à produção de documentários no país: (1) chegaram ao Brasil os primeiros gravadores Nagra, mais leves e fáceis de transportar, além disso, ele permitia a gravação do som de forma sincrônica; (2) um seminário organizado pela Unesco e pela divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty trouxe o documentarista Arne Sucksdorff, que apresentou as técnicas do cinema direto para cineastas brasileiros; (3) Joaquim Pedro de Andrade volta ao Brasil após ter acompanhado de perto a produção dos irmãos Albert e David Maysles, importantes documentaristas do cinema direto, e dessa forma, passou para diretores e técnicos o conhecimento adquirido depois desse contato. Mais informações, ver Ramos, Fernão. "Cinema verdade no Brasil". Em: Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

⁹⁹ Entre os filmes que produziu estão: *A vaquejada* (Paulo Gil Soares, 1969-1970); *Viva Cariri, Casa de Farinha e Jornal do Sertão*, todos dirigidos por Geraldo Sarno em entre os anos de 1969 e 1970; *Visão de Juazeiro* (Eduardo Escorel, 1970). Mais detalhes sobre a “caravana Farkas”, ver Fernandes Jr., Rubens; Nakagama, Rosely & Moura, Diógenes. *Notas de viagem - Thomas Farkas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

A influência das novas possibilidades cinematográficas é evidente, mas, enquanto a corrente carioca apresentava mais indícios do cinema verdade e do cinema direto, o segmento paulista dialogava mais diretamente com a escola documentarista argentina, que tinha em Fernando Birri seu representante mais expressivo. No entanto, ambos guardam um ponto comum: os personagens dos filmes era, majoritariamente, o marginal, seja ele inserido num contexto rural ou urbano.

Antes de prosseguirmos, é preciso ressaltar que a produção de documentários dos anos 60 e 70 não foi marcada unicamente pela realização de filmes sob a inspiração do “verdade” e do “direto”, cujas questões correlatas ao sertão do Nordeste seriam o cerne temático dos filmes realizados. Focamos neste aspecto porque nossa intenção é verificar, mesmo que brevemente, a presença do marginal na produção de cinema do país, especialmente na de documentários. Para que não se tome esse recorte como absoluto, podemos citar os documentários realizados pelo Globo Repórter¹⁰⁰, exibido pela Rede Globo, e as propostas experimentais, tais como o *anti-documentário* de Arthur Omar.¹⁰¹

O final dos anos 70 e a década de 80 foram marcados por uma queda considerável na produção de cinema no país, especialmente de documentários, o que dificulta uma verificação mais apurada como pôde ser feita em relação às décadas anteriores. Esse momento de dispersão nos permite passarmos diretamente à década de 90. O cinema realizado a partir da segunda metade dos anos 90, contudo, não apresenta mais a dicotomia entre cinema marginal e cinema novo, que marcou os anos 60 e 70, mas ainda apresenta alguns aspectos significativos desse período, como abordagem de temas relativos ao sertão

¹⁰⁰ Mais detalhes, cf. Lins, Consuelo. Op. cit.

¹⁰¹ Omar questiona o documentário como o espaço privilegiado para a retratação da realidade. Embora reconheça o potencial do gênero, o autor está atento às suas limitações. Por essa razão, afirma que "ele [o documentário] não é *a priori* o modo mais imediato de traduzir o real no cinema, mas o tipo de real que aparece no documentário depende do tipo de função que o documentário como gênero vem desempenhando até hoje". Omar, Arthur. "O anti-documentário, provisoriamente". *Cinemais*. Rio de Janeiro, nº 8, novembro/dezembro de 1997, p. 203. Essa capacidade incontestada do documentário é questionada a partir da montagem, que, mais do que um recurso que orienta o espectador numa determinada direção, funciona como uma ferramenta que favorece o desencontro e o desconforto diante de imagens que, a princípio, não estabelecem uma conexão. Este aspecto levou Ramos a considerar o método de Omar semelhante à "montagem de atrações", de Eisenstein, isto é, encadear uma sequência fílmica de forma não-linear para produzir certos choques emocionais e sensoriais. Mais detalhes, ver Ramos, Guiomar. "O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar". Em Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. A utilização desse recurso é percebida de forma mais latente no curta-metragem *Congo* (1972), (anti)documentário sobre a congada. Para uma detalhada análise desse filme, ver Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; e Da-Rin, Silvio. Op. cit.

e à favela. No entanto, nota-se uma espécie de “deslocamento”: a temática do sertão cede espaço para a temática urbana, que colocará no foco da produção a favela e seus personagens. Nesse sentido, a favela como o lugar do “pobre, mas feliz” se pulveriza para dar espaço à favela como local de conflito, mas também de criatividade. Os filmes realizados a partir de 1993 evidenciam esses dois aspectos. De um lado, está a adversidade (*Notícias de uma guerra particular*, *Cidade de Deus*), de outro, a ênfase nas possibilidades para além da criminalidade (*Babilônia 2000*, *Uma onda no ar*). E ainda há os filmes que combinam os dois aspectos como *O rap do pequeno príncipe...* e *Fala tu*.

Esse rápido panorama da produção aponta para momentos distintos da relação do cinema com os setores subalternos. Há o período mudo, com documentários cuja temática ainda não era uniforme. Em seguida, passamos a Humberto Mauro, provavelmente o primeiro cineasta brasileiro a trazer intencionalmente a favela para o cinema brasileiro. A década de 50 traz inovações tanto na temática como na composição estética e suas influências serão decisivas para as duas décadas posteriores. Por fim, a ausência de unidade estética e temática da “retomada” a partir de 1993. É preciso salientar apenas que os “momentos” destacados não são os únicos. Eles foram escolhidos para ilustrar algumas fases da historiografia do cinema brasileiro em que as classes marginais estiveram presentes nas produções realizadas. Fazer um mapeamento desse vínculo neste momento seria desviar do foco dessa pesquisa, por isso a escolha de apenas alguns momentos elucidativos sobre a questão.

Embora esses momentos evidenciem a presença do periférico na produção de cinema do país, é a partir dos dois últimos citados que podemos nos deter de forma mais específica sobre os modos de representação dos quais fala Bill Nichols, uma vez que a partir dos anos 60 a marginalidade apresenta contornos mais definidos no cinema brasileiro. Se Nichols considera o documentário como uma representação do mundo histórico permeado por clivagens e ambivalências, o “mundo” para o qual nos voltamos a partir de agora é o dos marginalizados. Eles nos ajudarão a perceber os motivos que garantem sua presença na produção brasileira de documentários. Antes, no entanto, é preciso discorrer sobre alguns aspectos que compõe esse universo e que, por consequência, estarão presentes em diversos documentários realizados a partir segunda metade dos anos 90.

Marginalidade e violência urbana

O tema da marginalidade nos conduz também a verificar estruturas e implicações relacionadas ao contexto de violência urbana. Vivemos hoje num estado de alerta constante, em que ninguém parece escapar dos efeitos da violência. Mas, sem dúvida, são as classes menos assistidas pelos aparelhos estatais que sofrem mais diretamente as consequências desse fenômeno. Nosso olhar, portanto, direciona-se para esses setores. Mas é preciso frisar desde já: não se corrobora aqui a premissa segundo a qual a pobreza é responsável pela violência, isto é, como se os pobres tivessem impresso em seus genes uma característica, que os tornam aptos a organizar e manter a violência urbana. Parece que vivemos nos tempos de um neo-darwinismo social em que a violência urbana é usada como uma marca instintiva que distingue e classifica pessoas. No entanto, essa questão será debatida com detalhes adiante. Por agora interessa-nos verificar alguns elementos circunscritos à violência urbana.

A marginalidade apresenta um arsenal de questões demasiadamente amplo. A violência urbana também. Uma discussão sobre essas temáticas pode apresentar uma infinidade de itinerários, de forma que o seu esgotamento, nesse momento, nos levaria a fazer o trabalho do antropólogo, e isso não é o nosso propósito. O que queremos discutir aqui é a violência urbana a partir das questões que os documentários do *corpus* apresentam. Como o objetivo deste trabalho não é um mapeamento de todos os temas relacionados à violência urbana, mas sim observar os motivos que permitem a inserção dos grupos diretamente vinculados a esse contexto na produção brasileira de documentários, centraremos as atenções em quatro sub-temas apresentados pelos documentários selecionados, a saber: (1) o tráfico de drogas; (2) a inserção da juventude na criminalidade; (3) o posicionamento da polícia; e (4) a busca por proteção e legitimidade nos dias atuais. A intenção aqui não é resenhar os textos que se dedicam a essa temática, mas, com eles, empreender uma discussão que permita entender a articulação entre esses temas e o documentário brasileiro pós-1993.

A imagem imediata que formulamos quando o assunto é violência urbana talvez surja das nossas próprias experiências nesse ensejo ou aquelas já consagradas pelos meios de comunicação de massa: o jovem com a arma na mão - seja para o assalto à mão armada, a proteção da boca de fumo ou o confronto com a polícia. Antes de associar a violência

urbana a essas situações mais imediatas, é preciso ter em mente os fatores que promovem sua constituição. A conjuntura em que a sociedade brasileira se encontra hoje não surge a partir do jovem de posse de uma arma. Essa imagem é apenas o ponto final de um percurso no qual a sociedade brasileira já trilha há bastante tempo. Percurso apresentado por Régis de Moraes, em obra introdutória sobre o assunto, no início dos anos 80, e que antecipou muitas das questões que hoje integram as discussões em torno da violência urbana como, por exemplo: fracassos familiares; descrenças nas experiências pessoais e coletivas; burocratização ou desaquecimento das relações humanas; o descompasso na concretização de desejos revelando questões de poder e hierarquias.¹⁰²

A violência urbana surge, então, no bojo de uma série de fatores que colocam o pesquisador face a questionamentos sobre que método adotar diante desse fenômeno, para que se evitem posicionamentos fossilizados. A tarefa, como reconhece Glória Diógenes, não é das mais simples. Em suas pesquisas sobre gangues, galeras e o movimento hip-hop, a autora considera que o estudo sobre o tema deve considerar uma série de elementos que se conectam entre si: ordem, caos, incerteza, acaso, fragmentação, imprevisibilidade, diferenças, instabilidade. Este arcabouço permite ultrapassarmos as categorizações dualistas do tipo “bem” ou “mal” para entendermos a complexidade que cerca e constitui o comportamento social violento. Por essa razão, a autora frisa que é importante “perceber uma teia de acontecimentos que se constroem no campo ‘desconhecido’ e ‘maldito’ da violência e qual sua ‘eficácia’ nas redes de sociabilidade dos atores que a praticam”.¹⁰³

Os apontamentos de Moraes e Diógenes sinalizam para a necessidade de uma perspectiva não reducionista desse horizonte. Acreditamos que um ponto de partida para entendermos esse contexto – a situação limite com o jovem com arma na mão – seja a articulação entre os estudos da sociedade relacional e hierárquica, elaborados por Roberto DaMatta e a noção de sociedade autoritária, de Marilena Chauí.

Para DaMatta, os princípios que organizam as relações sociais são componentes-chaves para entendermos o funcionamento da sociedade brasileira. Nesse sentido, caracteriza a sociedade brasileira como eminentemente hierárquica, complementar e relacional, em que as condições de mobilidade do indivíduo, suas possibilidades de transitar

¹⁰² Mais detalhes, cf. Moraes, Régis de. *O que é violência urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

¹⁰³ Diógenes, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 90.

entre as esferas sociais e sua posição diante da esfera das normas e das leis dependem primordialmente do universo de relações no qual ele está inserido, e que lhe confere status social. Assim, no Brasil, o indivíduo que é visto apenas a partir de sua dimensão singular e abstrata estará isolado e, portanto, desprovido dos canais de acesso a recursos sociais, políticos e econômicos. Nesse modelo de sociedade hierárquica, se a relação faz com que um grupo goze de determinados privilégios em detrimento de outro, a formação das barreiras entre os diversos estratos sociais será inevitável. Essa forma de organização social está diretamente vinculada ao exercício da cidadania e do poder, como esclarece DaMatta:

É a relação que explica a perversão e a variação da cidadania, deixando de perceber que ocorre no caso das diversas categorias ocupacionais no Brasil, onde formam uma nítida hierarquia em termos de sua proximidade do poder, ou melhor, daquilo que representa o centro do poder.¹⁰⁴

A noção de sociedade autoritária, de Marilena Chauí, também nos ajuda a entender o terreno onde se instala a violência urbana. De certa forma, a proposta de Chauí se aproxima da de DaMatta. Só que a autora expande sua análise para além das questões da relação e da hierarquia, embora não deixe de pontuar a importância destes aspectos, para visualizar a materialização e as consequências do autoritarismo em diversas instâncias. Para Chauí, a sociedade brasileira é autoritária porque concede a cidadania como privilégio de classe, favorecendo a criação de barreiras hierárquicas entre os indivíduos tornando confusa a fronteira que separa o público do privado. Nesse sentido, a respeito de como se constitui a convivência entre as pessoas, Chauí aponta o seguinte:

Todas as relações tomam a forma de dependência, da tutela, da concessão, da autoridade e do favor, fazendo a violência simbólica a regra da vida social e cultural. Violência tanto maior porque invisível sob o paternalismo e o clientelismo, considerados naturais e, por vezes, exaltados como qualidades positivas do ‘caráter nacional’.¹⁰⁵

¹⁰⁴ DaMatta, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 78.

¹⁰⁵ Chauí, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 54.

É neste âmbito que o autoritarismo se pulveriza em escala horizontal na sociedade brasileira, onde, de acordo com a autora, as leis no imaginário social são inúteis e só servem para assegurar privilégios. Nesta sociedade autoritária, os partidos políticos cumprem precariamente o seu papel de representação popular; a esfera pública nunca chega a constituir-se em sua plenitude, pois está sempre intermediada e controlada pelas exigências do espaço privado; as disputas pela posse da terra são conflituosas e a estrutura agrária se constrói de modo a favorecer cada vez mais a imigração e o surgimento dos espoliados do interior: sem-terra, bóias-frias, volantes; as cidades estão estruturadas a partir de centros e periferias, e quem habita esse último espaço será inevitavelmente estigmatizado; os instrumentos criados para tortura são hoje aplicados às classes subalternas por parte da polícia e a pobreza é a justificativa para o aumento dos índices de violência urbana. Trata-se, portanto, de um cenário nada promissor, mas que, para Chauí, ainda é possível visualizar uma saída: o direito à representação política; liberdades civis e do poder judiciário; e a participação das classes trabalhadoras na defesa de seus interesses.¹⁰⁶

A combinação dessas duas perspectivas oferece uma possibilidade para entendermos o contexto atual de violência urbana por que passa a sociedade brasileira, devendo-se considerar apenas que tal combinação não é unívoca e absoluta. Tal conjuntura é um dos desdobramentos dessa questão, e não o único. Além do ingresso na criminalidade, o vínculo com as representações culturais como a música, por exemplo, tem se mostrado como uma importante estratégia de sociabilidade juvenil. A religião também deve ser citada, por ser mais uma possibilidade para se refutar a inserção na criminalidade. Nessa perspectiva, há os documentários *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999) e *Santa Cruz* (João Moreira Salles, 2000). Esses filmes mostram que muitos moradores de comunidades periféricas abraçam os ideais propostos por segmentos religiosos - catolicismo, candomblé ou protestantismo - como estilos de vida, e dessa forma alteram sua relação com a criminalidade, tenazmente condenada por esses setores, principalmente o protestantismo. É preciso reconhecer que esses “caminhos” às vezes se cruzam. Nos segmentos religiosos, é cada vez mais recorrente a inclusão da arte como uma estratégia para cooptar a juventude da comunidade. Daí o surgimento de tantas bandas evangélicas e do crescimento do setor

¹⁰⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 53-62.

carismático na Igreja Católica. Sabemos da importância da religião, por ora nossa preocupação é com a questão da violência urbana.

Após a apresentação do panorama onde a violência urbana encontra terreno ideal para o seu desenvolvimento, é preciso verificar mais detalhadamente os temas que colhemos dos documentários e que nos ajudarão a empreender a discussão sobre a violência urbana: o tráfico de drogas; juventude e criminalidade; papel da polícia e a necessidade de proteção e afirmação nos dias de hoje.

Alguns temas sobre violência urbana

O tráfico de drogas talvez seja hoje a expressão máxima do contexto de violência urbana no país. Embora seja visto diretamente como um fenômeno do morro ou favela, seu raio de alcance transcende este universo e alcança os mais diferentes setores no âmbito social, político, estatal, econômico e cultural. O tráfico de drogas é um organismo que atinge as mais diferenciadas esferas, redesenhando o mapa social e urbano dos grandes centros urbanos. E não há restrição geográfica, vai de norte a sul do país.¹⁰⁷

O tráfico de drogas no Rio de Janeiro é o tema de *Notícias de uma guerra particular* (1998), documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund. Trata-se de um dos mais importantes filmes realizados pós-1993 por abordar o momento de consolidação das atividades do narcotráfico no Rio de Janeiro. A violência urbana e, conseqüentemente, o crime organizado começam a se intensificar no final dos anos 80.¹⁰⁸ *Notícias...* é realizado no final dos anos 90, isto é, apenas dez anos depois do início desse movimento. Esse tempo, que pode ser visto como ínfimo para se avaliar o grau e os efeitos dos “acontecimentos históricos”, foi suficiente para que as facções criminosas que comandam o

¹⁰⁷ O rapper MV Bill e o produtor Celso Athayde realizaram uma pesquisa em diversas cidades do país, onde constataram que a intensidade da atuação do tráfico de drogas não é exclusividade do Rio de Janeiro. O resultado desse trabalho foi publicado no livro *Cabeça de porco* (Objetiva, 2005).

¹⁰⁸ Vários trabalhos apontam essa data como o momento de ascensão da violência urbana no país. Entre eles Adorno, Sérgio. “Adolescentes, crime e violência”. Em: Abramo, Helena Wendel; Freitas, Maria Virginia & Sposito, Marília Pontes (orgs.). *Juventude em debate*. São Paulo: Cortez, 2000; Leeds, Elizabeth. “Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira”. Em: Alvito, Marcos & Zaluar, Alba (orgs.). *Um século de favela*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999; Nascimento, Elimar Pinheiro. “Juventude: novo alvo da exclusão social”. Em Bursztyn, Marcel (org.). *No meio da rua – nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003; Zaluar, Alba. “Crime, medo e política”. Em: Alvito, Marcos & Zaluar, Alba (orgs.). *Um século de favela*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

tráfico de drogas na cidade conquistassem uma solidez sem igual. O filme de Salles e Lund é realizado exatamente neste momento do auge das atividades do tráfico, revelando a urgência da discussão dessa temática no campo audiovisual. Sendo assim, *Notícias...* funciona como uma espécie de “abre-alas” para que outros documentários pudessem mais adiante abordar questões relativas à violência urbana como, por exemplo *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) e *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2004). Por essa razão, centraremos o debate sobre a violência urbana basicamente a partir do documentário de Salles e Lund, uma vez que ele nos fornece os subsídios necessários para o andamento da discussão.

O documentário mostra como as pessoas diretamente inseridas nessa tensão se relacionam com a “guerra” decorrente do tráfico de drogas. Uma guerra que apresenta duas configurações: o conflito entre o tráfico e a polícia, e a disputa por pontos de venda entre traficantes de facções rivais. No meio desse embate, está o morador, sujeito às ações de policiais e de traficantes. Em seu estudo sobre o comércio da cocaína no Rio de Janeiro, Elizabeth Leeds chama a atenção para um aspecto destacado pelo documentário: “os favelados, em particular, se vêem entre dois fogos: a violência ilegal dos traficantes e a violência oficial das forças policiais”.¹⁰⁹ São os envolvidos diretamente nesse cenário – traficante, morador e policial - que o documentário vai ouvir.

Tanto *Notícias...* quanto a pesquisa de Leeds enfocam os personagens mais visíveis deste contexto para entender o histórico e a engrenagem do tráfico de drogas. O direcionamento dado pelo documentário e pela pesquisadora aponta que o narcotráfico encontra seu sustentáculo a partir da ausência do Estado como garantidor das necessidades básicas do cidadão e da corrupção policial. Porém, tanto a pesquisadora como os documentaristas negligenciam um terceiro elemento que é indispensável para a sobrevivência do tráfico de drogas: o consumidor. Em *Notícias...* ele aparece apenas através da fala de outros personagens (o traficante Adriano e o capitão Pimentel). Inicialmente, o consumo de drogas (cocaína em especial) estava restrito às classes mais abastadas. Com o passar do tempo, transcendeu a questão de classe e se pulverizou pelos grandes centros urbanos, como atesta o depoimento de Paulo Lins no do documentário:

¹⁰⁹ Leeds, Elizabeth. Op. cit., p. 235.

Cocaína era uma coisa isolada, era coisa de rico, né?. O favelado não usava cocaína, era só maconha (incompreendido.). As pessoas que cheiravam cocaína eram consideradas como ricas, entendeu? Tinham status lá. Quando ela saiu do espaço do rico e entrou no espaço pobre, aí a coisa ficou, ficou mais leve quando começou a dar dinheiro a coisa ficou mais leve porque muita grana, muita gente todo mundo querendo vender e tinha que delimitar um espaço, né. Tinha que defender o ponto pra poder vender.

O consumidor é uma peça chave na engrenagem que delega ao tráfico o caráter de empresa atacadista, com filiais em todo país. A questão do consumo de drogas torna-se cardeal para o entendimento não só do funcionamento do narcotráfico, mas também do contexto de violência urbana, pois há tráfico de drogas porque há consumidor. O Estado ausente e a corrupção policial não podem ser vistos como os únicos que garantem a manutenção e a longevidade do tráfico.

O epicentro da questão parece estar no caráter ilegal do narcotráfico. Proibido, ele continua a manter esquemas de corrupção policial com a conivência do Estado, que parece se fazer presente apenas no momento de emergência ou de crise. Mesmo ilegal, o tráfico não deixará de movimentar um verdadeiro exército de profissionais e tampouco perderá sua aura que atrai tanta gente, seja para o trabalho, seja para o consumo. Comum entre as práticas ilegais é o fato de apenas um pequeno grupo ter acesso aos possíveis benefícios que tais atividades possam proporcionar. E com o tráfico de drogas essa composição não é diferente. Assim, o tráfico é marginal por excelência, pois a marginalidade passa também pela questão da legitimação. Ao contrário do envolvimento com a arte e com a religião, também vistos como alternativas à juventude periférica, o tráfico encarna em sua amplitude máxima o caráter de marginal entre essas possibilidades. Por essa razão, destaca-se um documentário como *Notícias...* por acender a discussão em torno da comercialização de drogas, bem como o atual quadro de violência urbana. Em suas diferentes composições, marginalidade, ilegabilidade e narcotráfico se articulam na composição do mosaico que constitui a violência urbana.

Apesar da crescente lucratividade do tráfico, moradores e traficantes encontram-se numa situação ainda adversa. O lucro gerado pela venda de drogas não serviu para minimizar os índices de pobreza ou desigualdade. Também não há registros de traficantes

que tenham feito fortuna por agenciarem “bocas de fumo”.¹¹⁰ Como mostra *Notícias...*, o saldo, para moradores e traficantes, é negativo. A extensão do tráfico vai além das questões de renda e incide também nas relações entre vizinhos e parentes. Gilberto Velho destaca que antes da intensificação do tráfico, as relações sociais eram mais amistosas e baseadas na solidariedade¹¹¹, como é possível constatar entre os vizinhos do Morro do Cabuçu, no filme *Rio, 40 graus*. Hoje o cenário é diferente e os pactos firmados entre moradores e traficantes não se limitam mais à lei do silêncio, interferindo de forma direta na relação entre familiares. O documentário *Favela Rising* (Jeff Zimbalist, Matt Mochary, 2004) aborda o conflito instaurado em 1993 entre as comunidades de Vigário Geral e Parada de Lucas, no Rio de Janeiro, devido à disputa por pontos de venda de drogas. Na ocasião, as famílias que tivessem parentes na comunidade rival estavam proibidas de se verem, a não ser que se encontrassem em outra parte cidade.¹¹² Mesmo que não tenha qualquer vínculo com o “movimento”, o morador das comunidades onde o tráfico atua intensamente tem as suas ações delimitadas.¹¹³ Mesmo a contragosto, ele passa a contribuir para o sucesso das estratégias de traficantes.¹¹⁴ Como se não bastasse o estigma de morar na favela, ainda é preciso saber lidar com situações desta natureza para não perder sua moradia ou, dependendo do caso, a vida. Como aponta o depoimento da moradora Janete, a democracia no tráfico é, portanto, despótica:

¹¹⁰ Cf. Zaluvar, Alba. “A globalização do crime e os limites da explicação local”. Em: Velho, Gilberto & Alvito, Marcos. *Cidadania e violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 2000, p. 59.

¹¹¹ Cf. Velho, Gilberto. “Violência, reciprocidade e desigualdade: uma perspectiva antropológica”. Em: Velho, Gilberto & Alvito, Marcos. *Cidadania e violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 2000, p. 18.

¹¹² Mais de uma década depois, a situação não é muito divergente. Em 2004, depois de o Morro do Adeus, em Bonsucesso, subúrbio do Rio de Janeiro, ter sido tomado por traficantes de facções rivais, cerca de 70 famílias foram expulsas de suas casas. O conflito entre traficantes interfere até na educação de moradoras das favelas. Crianças do Vidigal não freqüentam escolas na Rocinha, e vice-versa. Cf. O bê-á-bá das facções. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 de outubro de 2005. Rio. Uma escola que funcionava há 32 anos, na Estrada da Gávea, decidiu fechar as portas por conta da violência travada entre traficantes da Rocinha e do Vidigal. Cf. Colégio deixa a Gávea por causa da violência. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 2005. Rio.

¹¹³ O documentário *Sou feia, mas tô na moda* (Denise Garcia, 2005) mostra, numa determinada passagem, a dificuldade dos moradores da Cidade de Deus em conseguir trabalho. Muitas empresas recusam profissionais que residam no bairro devido ao estigma de que quem mora na Cidade de Deus tem ligação direta com a criminalidade e a violência urbana.

¹¹⁴ Uma pesquisa realizada por Alba Zaluvar revela que o tráfico de drogas está diretamente vinculado às associações de moradores de morros e favelas no Rio de Janeiro. Há uma espécie de “cooperação” mútua entre as duas partes para que ambas possam realizar suas atividades da melhor forma possível. Mais informações, ver Zaluvar, Alba. “Crime, medo e política”. Op. Cit.

(...) o lado negativo, o lado cruel das arma é que quando eles tem que cobrar, seja de pessoa lá de baixo, seja da nossa comunidade, eles não vão medir, eles não vão medir, eles não querem saber se é menos, se não é, entendeu. Se eles puderem matar e esquartejar e cortar e colocar lá pra todo mundo ver como exemplo, pra ninguém vacilar porque se não vai pra vala, eles são capazes disso.

O debate em torno do tráfico de drogas inevitavelmente nos leva ao segundo tópico dessa discussão: o envolvimento do jovem nas atividades do narcotráfico. Hoje, eles atuam como protagonistas de histórias que ouvimos tanto no nosso círculo de convivência como nos meios de comunicação de massa. Por essa razão, a referência à imagem do jovem com a arma na mão não se dá ao acaso, mas sim porque é o jovem entre 15 e 24 anos que, em grande parte dos casos, está à frente dos acontecimentos relativos à violência urbana. Muitos dos depoentes de *Notícias...* aparecem de costas ou com a imagem de seu rosto borrada, não apenas porque não querem ser reconhecidos, mas por que ainda não atingiram a maioridade, o que faz a lei proibir a veiculação de suas imagens. Se em *Rio, 40 graus* uma das maneiras de a juventude pobre conseguir dinheiro, ou complementação da renda, era a partir da venda de amendoim, hoje, um documentário como *Notícias...* revela que a conjuntura é outra: a opção à falta de oportunidades legais é suprida com a entrada do jovem no tráfico de drogas.

Os motivos que explicam este movimento são diversos e controversos. O trabalho de Leeds aponta algumas razões para a inserção da juventude no tráfico de drogas: o esquema de extorsão praticado por policiais e as dívidas contraídas com traficantes faz o jovem assaltar para conseguir saldar a dívida, quando não consegue, ingressa no tráfico. Além desse aspecto, a sensação de poder e virilidade ao portar uma arma ou fascínio e a euforia diante de uma “vida bandida” e glamourizada com a ajuda dos meios de comunicação moldam os valores dos jovens que enxergam no tráfico a possibilidade de realizarem seus desejos.¹¹⁵ A entrada do jovem na criminalidade é abordada pelo traficante Adriano, que em *Notícias...* relata sua experiência:

Se eu roubo, se eu já roubei, não foi pra cheirar cocaína. Se eu fiz, foi porque eu tive que comprar primeiramente alimentação, que era comida, que eu não

¹¹⁵ Cf. Leeds, Elizabeth. Op. cit., p. 214.

posso morrer de fome. Segundo era pra ajudar minha família. Terceiro era dinheiro pra eu me manter, pra andar arrumado.

A fala de Hélio Luz, chefe da polícia civil, complementa a de Adriano, ao revelar o caráter empregatício do tráfico de drogas.

Se eu conseguir um emprego, eu vou ter que trabalhar 12, 8 horas por dia para ganhar R\$ 112,00. De repente, né? Eu me encaixo no tráfico, eu ganho R\$ 300,00 por semana. É negócio. Não é? É negócio pra qualquer um. Só não é negócio pra quem nunca teve..., foi desempregado, pra quem nunca passou fome. Pro miserável é negócio. (...) É um emprego. Não é opção não, é emprego. Ganha mais que o pai.

A partir desses depoimentos a justificativa para a entrada no tráfico de drogas passa pela questão da renda, da baixa renda. Inseridos num contexto em que as oportunidades de inserção social são cada vez menores, o jovem do morro ou da favela vê no tráfico a chance de suprir as suas necessidades básicas como alimentação, medicamentos ou vestuário.

Por outro lado, há as considerações do pesquisador que não enxerga a inserção do jovem na criminalidade por esse viés. Alba Zaluar manifesta total discordância com a idéia de que a criminalidade é consequência da pobreza. Corroborar esse pressuposto, segundo a autora, implica reafirmar estereótipos, que totalizantes, incluem uma massa de trabalhadores pobres como signatários da violência urbana. É como se os mais pobres tivessem uma pré-disposição fisiológica e psicológica para o crime, tornando-os diferentes daqueles que estão numa condição social melhor, gerando uma tensão entre as classes sociais.¹¹⁶ Para Zaluar, a questão da autoria torna-se cardeal para entendermos essa dinâmica, pois muda todo o espectro das investigações. Para os pobres, restam o rigor da lei e as sanções do Estado. Nesse sentido, a pesquisadora afirma que “é a condição social dos autores e não seu status de cidadão ou sujeito que passa a predominar e a favorecer o rigor e a rapidez das investigações”.¹¹⁷ O significado que a noção de autoria pode assumir leva muitos jovens de classe média e alta a se envolverem com o tráfico de drogas sintéticas, como ecstasy. Mesmo cientes da ilegalidade, muitos dos jovens presos justificam sua

¹¹⁶ Cf. Zaluar, Alba. *O condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan; Editora UFRJ, 1994, p. 65.

¹¹⁷ Cf. *Ibid.*

atividade apenas como um “comércio”, por não serem violentos e se passarem em condomínios de luxo.¹¹⁸ O exemplo da classe média envolvida com a criminalidade desmonta o argumento que explica a pobreza como causa da violência. É a adesão e a necessidade de satisfação de valores, como veremos a seguir, que condiciona a escolha pelo crime. Uma vez envolvido com esse tipo de prática, o jovem – tanto o pobre quanto o rico – está a um passo para o envolvimento com seqüestros, assaltos e assassinatos. Como se vê, o envolvimento com a droga, seja como consumidor ou comerciante, é o passaporte para a criminalidade, e não a pobreza.

Quando *Notícias...* mostra as condições insalubres do cárcere de uma delegacia, um dos presos aproveita o passeio da câmera para fazer o seguinte desabafo:

Nunca gostei de ser maltratado pela sociedade, entendeu? (...) Porque eu não vou trabalhar pra tá ganhando R\$ 100,00 por mês. Que sociedade é essa? Que sociedade é essa? Quero comprar um tênis Mizzuno por aí tá duzentos e (incomp.) real. Se eu for trabalhar eu não vou conseguir comprar um tênis Mizzuno, então eu tenho que assaltar mesmo (incomp.). Mas vou assaltar quem tem e onde tem dinheiro.

A fala do detento revela que a questão não se finda apenas na satisfação das necessidades básicas como alimentação ou medicamentos. Vivemos numa sociedade em que o simbólico tem um peso decisivo nas relações sociais, pois ele molda preferências e experiências. A inserção do jovem num determinado ambiente passa também pela aprovação do olhar alheio. Esse olhar, por sua vez, está atrelado a uma série de referências e projeções do que é e do que não é aceito perante um determinado grupo. Vestir uma roupa da marca X ou Y sanciona o direito de ser aprovado, e dessa forma se fazer visível, demarcar o seu espaço naquele território. A roupa ou “tênis mizzuno” detém um valor simbólico seminal nessa demarcação. O seu acesso, portanto, só se tornará mais fácil com o dinheiro rápido e “farto” conseguido no trabalho no tráfico de drogas. Dentro dessa perspectiva, o dinheiro da compra de um tênis vai para a marca, e não para o atendimento

¹¹⁸ Cf. “O crime mora na classe média”. *Época*, 26 de setembro de 2005, p. 79.

das necessidades físicas (nesse caso, a proteção dos pés).¹¹⁹ Como resume Soares, “o foco da disputa são o coração e a cabeça dos jovens, não é o bolso, mesmo que ele seja relevante”.¹²⁰

A entrada do jovem no mundo do crime deve ser vista também do ponto de vista de suas necessidades e satisfações individuais, mesmo que posteriormente o desejo de reconhecimento e acolhimento seja compartilhado com o grupo do qual ele faz parte. Reconhecer esse aspecto é importante para que não se tome a juventude como um corpo único e homogêneo. A juventude urbana e pobre é, sem dúvida, a mais atingida com o fato de na sociedade brasileira não haver espaço para todos. A necessidade de aceitação e visibilidade leva muitos jovens a se envolverem com a criminalidade, seja no tráfico de drogas, como mostram os depoimentos em *Notícias...*, seja na tentativa de minimizar a violência urbana e descontrolada como fez o justiceiro Helinho, de *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. Fazer parte de um grupo incita, num duplo movimento, evitar o estigma e alcançar a visibilidade. Evitar o estigma contribui para a afirmação e a solidificação da auto-estima. O ingresso na criminalidade, além de garantir a possibilidade de consumir, molda os referenciais desses jovens. Se as vias legais de acesso ao consumo e ao exercício da cidadania estão hoje obstruídas, a identificação com a sociedade onde esse modelo é vigente será mínima ou inexistente. Os aparatos públicos estão distantes, e não revelam o mesmo compromisso e responsabilidade que se experimenta em casa ou na comunidade. As relações do jovem pobre e morador da favela dificilmente serão capazes de lhe tirar desta condição. Como consequência, ele sofrerá diretamente os efeitos de uma sociedade, que relacional, institui a hierarquia como pilar básico de sua constituição. O jovem impedido do acesso aos bens essenciais e simbólicos reconhecerá no envolvimento com a criminalidade uma possibilidade de também existir, de se tornar visível. Essa questão torna-se vital para entendermos não apenas como se configura tal envolvimento, como também, a “invasão” desses setores marginais na produção de cinema, na produção de documentários. É necessário, porém, mais uma vez frisar que esse não é único caminho. Talvez ele seja o mais tentador por trazer em pouco tempo suas “recompensas”.

¹¹⁹ Cf. Soares, Luiz Eduardo; Bill, MV & Athayde, Celso. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 227.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 241.

Nesse âmbito, a (in)visibilidade está diretamente vinculada à indiferença e ao estigma. Essa idéia, desenvolvida por Luis Eduardo Soares, torna-se particularmente importante para entendermos a engrenagem da explosão da violência urbana nos últimos 20 anos. O autor considera que os jovens – especialmente os negros e pardos – se tornam visíveis apenas quando representam algum tipo de ameaça. Eles circulam pelas ruas sem serem vistos devido à indiferença que a sociedade sempre dispensou às classes pobres. Uma outra forma de produzir a invisibilidade é a partir do estigma, pois ele coloca uma espécie de tela diante de nossos olhos e só nos permite enxergar aquilo que já temos pré-definido. O estigma é uma espécie de espelho que reflete os nossos posicionamentos. Além de revelar o preconceito, ele funciona também como uma proteção, segundo Soares:

Lançar sobre uma pessoa um estigma corresponde a acusá-la simplesmente pelo fato de ela existir. Prever seu comportamento estimula e justifica a adoção de atitudes preventivas. Como aquilo que se prevê é ameaçador, a defesa antecipada será a agressão ou a fuga, também hostil. Quer dizer, o preconceito arma o medo que dispara a violência, preventivamente.¹²¹

Os efeitos do estigma são sentidos hoje por toda a juventude brasileira inserida em um contexto de pobreza e violência. Mesmo que ela não atue diretamente, sofrerá com olhar reprovador ou desconfiado de quem vê o jovem que preenche os requisitos necessários para serem estigmatizados. O estigma gera a noção de exclusão, quando, na verdade, os “excluídos” estão inseridos em uma outra lógica social ou econômica. O jovem que trabalha no tráfico de drogas pode, do ponto vista legal e social, ser mais um excluído da sociedade brasileira. Por outro lado, no espaço do tráfico em que o adolescente apenas espera atingir uma determinada idade para assumir certas responsabilidades, esse jovem está mais do que incluído. Os parâmetros, portanto, precisam ser relativizados, ou mais uma vez, o ponto de vista determina o objeto. A inserção da juventude no tráfico e na criminalidade parece resgatar o valor desse jovem, como pessoa única e individualizada, e, ao mesmo tempo, recuperar a visibilidade que lhe foi negada pelos aparelhos oficiais. Como afirma Soares, “a arma é passaporte para a visibilidade”.¹²² A arma na mão do jovem

¹²¹ *Ibid.*, p. 175.

¹²² Soares, Luiz Eduardo; Bill, MV & Athayde, Celso. Op. cit., p. 215.

é o grito que o tornará visível. É a garantia de que se não for pelas vias legais, será de outra forma que ele conquistará o papel não de cidadão, mas da pessoa que é visível e consumidora em potencial.

A questão da visibilidade para Soares se estrutura em torno do jovem pobre e negro ou pardo: aquele que preenche os pré-requisitos necessários para a confirmação de estigmas e estereótipos. Mas quando vemos o jovem da classe média e alta envolvido em seqüestros, assaltos e tráfico esta premissa precisa ser revista. É pouco provável, pois, que a juventude de classe alta se envolva com a criminalidade para se tornar visível. O envolvimento em atividades desta natureza se dá inicialmente para satisfazer as próprias necessidades de consumo de drogas e em seguida sonhos de consumo. Além disso, o fascínio pela vida do crime, como ocorre entre os jovens periféricos, e a lucratividade rápida com a venda de drogas são motivos que explicam a entrada do jovem de classe média e alta na criminalidade. Exemplo emblemático é o de Pedro Machado Lomba Neto, o Pedro Dom, que de viciado passou a comandar arrastões em prédios de luxo na zona sul carioca até ser morto pela polícia.¹²³ A questão do crime como estratégia de visibilidade é extremamente válida para entendermos o envolvimento do jovem com a criminalidade, mas não pode ser vista como a única opção, e, como vimos, não se aplica a todos os setores sociais.

Falamos até agora do tráfico de drogas e da juventude que nele trabalha. Usamos como imagem-tema “o jovem com a arma na mão”. Agora é necessário verificar o seguinte: quem fornece essa arma? Como ela chega na mão desse jovem? A partir desses questionamentos chegamos ao terceiro ponto da discussão em torno da violência urbana fornecida pelo *corpus*, ou seja, a polícia e seu envolvimento com as facções criminosas.

“Eu digo, não precisa me dizer. A polícia é corrupta. Eu afirmo a polícia é corrupta. Esta instituição que existe é uma instituição que foi criada pra ser violenta e corrupta, né?”, afirma Hélio Luz, em depoimento no *Notícias*...A corrupção da qual fala Luz se materializa na venda do armamento estatal para o tráfico e a violência que vai desde a abordagem até a formação dos grupos de extermínio. Nessa direção, torna-se válido o levantamento feito por Rondelli sobre as ações da polícia. Segundo a autora, os fatos de maior impacto relacionados à violência nos últimos anos contaram com a participação direta do setor policial: chacina da Candelária e de Vigário Geral; massacre de trabalhadores em Eldorado

¹²³ Cf. “O crime mora na classe média”. Op. cit.

dos Carajás; massacre do Carandiru¹²⁴. Ainda há os episódios de extorsão, espancamento e assassinato na favela Naval, em São Paulo, e a chacina de Nova Iguaçu e Queimados, ocorrida em março de 2005 no Rio de Janeiro. Dessa forma, instala-se uma situação paradoxal: quem deveria promover a segurança acaba se tornando um agente ativo para a intensificação da violência. O depoimento de Hélio Luz a *Notícias de uma guerra particular* ilustra bem esse aspecto:

Eu faço política de repressão. Em benefício do Estado pra proteção do Estado. A polícia foi feita pra manter a segurança do Estado, né. A segurança da elite (incomp.) Tranqüilamente. É manter a favela sob controle. Como é que você mantém 2 milhões de habitantes sob controle? Ganhando R\$ 112,00, quando ganha. Como é que você vai manter, entende, esses excluídos todos, entende, sob controle.

Como resume um traficante em depoimento a MV Bill, “os policiais são sócios da boca”.¹²⁵ A corrupção policial também altera o estilo de vida da população, especialmente a de baixa renda, mais vulnerável às suas ações. Os exemplos citados por Rondelli confirmam essa afirmativa e como efeito surge o sentimento de desconfiança, descrédito e medo. Trata-se de um encadeamento circular: a população mais pobre teme uma polícia que foi preparada para ameaçar em vez de proteger.

A questão não se limita apenas à ligação com o tráfico e à cobrança de propinas, mas também à própria abordagem policial. O estigma do qual falamos anteriormente está fortemente incorporado nos setores policiais. Ele permite a confirmação de preconceitos e conseqüentemente o abuso policial para com o estranho. E se esse estranho for jovem e negro os desdobramentos podem ser ainda mais eloqüentes. O depoimento do rapper Toghun, em *Fala Tu*, confirma essa proposição. Enquanto voltava para casa a pé, foi parado pela polícia que lhe deu um “bacujelo”, deixando-o apenas de cueca. Os policiais queriam uma prova de que o rapper teria envolvimento com drogas. Como não conseguiram, levaram seu dinheiro e lhe deram alguns socos. Um estudo realizado por Ramos e Musumeci sobre abordagem policial revela que situações como essa são “legitimadas” porque ser negro e jovem é um forte indício de suspeita. Embora na polícia

¹²⁴ Rondelli, Elizabeth. Op. cit., p. 144. Segundo o levantamento da autora, a exceção fica por conta do assassinato da atriz Daniela Perez.

¹²⁵ Depoimento de um traficante não identificado a MV Bill. Em: Soares, Luis Eduardo; Bill, MV & Athayde, Celso. Op. cit., p. 259.

militar o índice de policiais negros seja considerável, o estudo atesta que o que sanciona esse tipo de abordagem é a demarcação da identidade policial em detrimento da racial. As pesquisadoras concluem que os critérios de abordagem são indefinidos pelas corporações, que reconhecem sua necessidade, mas até hoje o assunto permanece cerceado por tabus e estereótipos.¹²⁶

As ações de policiais não diferem muito, nos efeitos que provocam – medo e coação –, das ações dos traficantes. O debate sobre a violência urbana até agora parece convergir para um único aspecto: o desejo de proteção. Seja de que ordem for, não importando de que venha, é preciso que ele se faça presente. A proteção advém do reconhecimento alheio, indispensável para a constituição identitária. É esse desejo que faz uma comunidade pobre e esquecida pelos aparelhos estatais, onde atuava o justiceiro Helinho, circular um carro de som convocando os moradores a assinar uma petição que solicita à justiça a liberdade de Hélio, “por ser este jovem um benfeitor para a comunidade”. Um contexto como esse pede inevitavelmente a relativização do que vem a ser legítimo. A coexistência de diversos micro-mundos numa sociedade como a brasileira permite, por extensão, a visualização de inúmeros posicionamentos do que vem a ser a legitimidade. Enquanto cumpre o seu papel de garantidor da ordem, o Estado parece se isentar da situação como se a violência urbana fosse algo que existe “lá fora”, quando também tem sua parcela de contribuição para o crescimento dos índices nas grandes cidades.

Falamos anteriormente do grupo como possibilidade de abrigo. Em meio à intensidade e ao fascínio que o tráfico exerce perante as comunidades periféricas, surgem também atividades que tentam fazer o caminho oposto: livrar o jovem do mundo do crime. As representações culturais parecem hoje ser o principal concorrente do tráfico e da violência. Elas fornecem o reconhecimento social e favorecem a sociabilidade juvenil.

A necessidade desse tipo de ação já era esperada pelos jovens que prestam depoimento em *Santa Marta, duas semanas no morro* (Eduardo Coutinho, 1987), entre eles o ainda não traficante Marcinho VP. Mas àquela época tudo ainda era embrionário.¹²⁷

¹²⁶ Mais detalhes, ver Ramos, Silvia & Musumeci, Leonarda. *Elemento suspeito: abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp. 71-100.

¹²⁷ As representações artísticas são hoje as que chamam mais diretamente a atenção do jovem periférico, por todos os aspectos mencionados. No entanto, é preciso considerar que outras medidas também contribuem para livrar o jovem da criminalidade, são elas: inserção no mundo do trabalho, combate à marginalidade e a violência e integração familiar. Mais detalhes, cf. Nascimento, Elimar Pinheiro. Op. cit. Sabemos, contudo,

Frisamos anteriormente três caminhos possíveis com os quais o jovem da favela se depara: violência, cultura e religião. É preciso ressaltar que essas opções não podem ser tomadas como absolutas. Quando centramos as atenções em duas dessas possibilidades (criminalidade e cultura) é para que o debate receba uma atenção mais dirigida, mesmo que uma considerável parcela da população das periferias brasileiras não esteja vinculada a nenhuma dessas práticas. A relevância que tais atividades conquistaram ao longo dos anos desperta o nosso interesse. Afirmar que ao jovem pobre só resta o caminho do crime ou da cultura é o mesmo corroborar a idéia de que todo negro só tem talento para o futebol ou para o samba. É curioso notar como as representações culturais assumem papéis diversificados dependendo da classe onde atua. Nos setores mais abastados, o envolvimento com a arte é visto como uma possibilidade para o desenvolvimento humano e para o estímulo de talentos até então desconhecidos. Já nas classes mais pobres a arte é vista como salvacionista, como a única forma de se refutar o caminho do crime. Mais uma vez, é preciso tomar cuidado com generalizações.

Pretendemos, portanto, com esses quatro sub-temas – tráfico, juventude, polícia e legitimidade – apontar algumas dessas ações presentes no painel onde a entrada dos setores subalternos na criminalidade passa ser vista de forma mais pontual e localizada. Isso nos ajudará a entender sua inserção na produção de documentários dos últimos anos.

As atividades culturais são importantes porque tiram os jovens da ociosidade, dando-lhes a oportunidade de estimular a criatividade, habilidades e talentos até então desconhecidos. Esse aspecto é abordado em inúmeros documentários que mostram como representações artísticas minimizam a ociosidade e fazem com que o jovem se sinta reconhecido, vivo, visível. Pode ser através da fotografia (*Nascidos nos bordéis*) ou do teatro (*Favela Shakespeare*), mas é principalmente a partir música, tais como o hip-hop, (*O rap do pequeno príncipe*, *Fala Tu*, *Universo Paralelo*), funk (*Sou feia mas tô na moda*), rock (*Missionários*, *Favela Rising*¹²⁸) e axé-music (*O milagre do candeal*) que os jovens

que essas medidas são importantes, mas os últimos 20 anos nos mostram que elas não são prioridades para os poderes públicos. Enquanto isso não acontece, é preciso empreender algum modo de intervenção. O contato com as representações artísticas se torna particularmente importante para mostrar ao jovem pobre uma outra possibilidade de experiência social.

¹²⁸ Trata-se de um documentário que conta a história do grupo Afroreggae a partir de um dos seus integrantes, Anderson Sá. O grupo, no entanto, mescla em suas músicas uma série de referências que torna difícil uma classificação. Entre as que foram apresentadas neste trecho do trabalho, o rock é mais próxima, mas não a única.

têm encontrado uma outra alternativa em meio ao caos e ao abandono. É para esse aspecto que passamos a partir de agora.

O peso e a importância das manifestações culturais: funk, hip-hop e samba

As representações culturais, especialmente as relacionadas à música, são importantes não apenas porque apresentam ao jovem um horizonte dissociado da marginalidade, mas também pela forma como ajudam a pensar a sociedade brasileira e, em consequência, a problemática da violência urbana. A cultura popular, pois, deve ser vista como um agente ativo de um cenário passível às influências internas e externas. Ao mesmo tempo em que elas interferem nas comunidades onde atuam, há o efeito inverso, ou seja, os atores sociais apresentam sua parcela de contribuição e moldam tais representações culturais.

Nesse âmbito, destacam-se o samba, o funk e o hip-hop - expressões da cultura popular que revelam uma gama de valorações da sociedade brasileira. Esse aspecto pode ser visto com maior facilidade no funk e no hip-hop, que, de início, esgarçam a própria noção de “cultura popular”, que não pode mais ser vista como um território onde figuram somente expressões consideradas de “raiz”, autênticas ou puras (bumba-meu-boi, ciranda, marujada ou jongo) realmente capazes de representar a verdadeira essência da brasilidade. Veremos como se apresentam representações culturais como o funk, o hip-hop e o samba e, com a ajuda do corpus e de “filmes de apoio”, esse aspecto pode ser percebido.

Dessa forma, é necessário verificar como os filmes que apresentaram o cotidiano da favela se relacionam com tais representações musicais. Começaremos pelo samba e, nesse sentido, as referências a *Rio, 40 graus* e a *Rio Zona Norte* são novamente inevitáveis porque nos ajudam a pensar o papel que o samba (ainda não havia o funk e o hip-hop) exercem na constituição de uma identidade nacional. Sabemos que os filmes citados não são documentários, o que, de início poderia causar uma incongruência metodológica, visto que esta pesquisa está voltada para esse tipo de filme. A utilização deles como ponto de partida para a discussão se dá, inicialmente, porque eles são um dos mais expressivos e pioneiros no que se refere à retratação da periferia e também pela reduzido número de documentários do período que retratem a questão, uma vez que o foco estava no sertão

nordestino.¹²⁹ Além disso, o caráter realista dos filmes, fortemente influenciados pelo neo-realismo italiano, nos permite dizer que, de certa forma, eles se aproximam dos documentários em termos temáticos e narrativos. Se a nossa preocupação é com os modos de representação, e não com as distinções entre ficção e não-ficção, os filmes neo-realistas e os documentários estão muito próximos, como postula Nichols: “o neo-realismo ajudou a demonstrar que essa forma de estilo narrativo criou um fio comum entre ficção e não-ficção, que permanece até hoje: contar uma história ou dar voz a uma visão do mundo histórico não precisam ser vistos como alternativas polarizadas”.¹³⁰ Já Burton considera que a influência do neo-realismo italiano foi decisiva para a realização dos filmes de Nelson Pereira dos Santos.¹³¹

Rio, 40 graus abre com uma imagem aérea da cidade do Rio de Janeiro, com seus principais pontos turísticos, e ao fundo *A voz do morro*, música de Zé Ketti, como trilha sonora. Esse é o cenário onde meninos vendedores de amendoim garantem sua sobrevivência. Mesmo vivendo em condições adversas, ainda há espaço para a felicidade e para o lúdico, como pode ser vista na sequência em que o garoto que se encanta com os animais no parque público, se esquecendo de sua atividade e de sua condição subalterna até que o guarda municipal interrompe sua contemplação, dizendo-lhe que ali não é o lugar para gente como ele. O garoto é negro e morador do morro. Ele troca figurinhas e solta pipa – o que reafirma a existência de uma infância dissociada da imagem de hoje, como veremos adiante. O morro ainda é um espaço de socialização intensa entre os moradores e o filme revela, inclusive, que havia espaço entre as casas ou barracos, bem diferente das imagens que hoje mostram uma intensa aglomeração. Este é o cenário para a celebração entre comunidades, que, mesmo vivenciando precárias condições de vida, não perdem a oportunidade para comemorar. O agente “mediador” é o samba, que promove a festa entre as escolas de samba Portela e Unidos do Cabuçu. Em meio à alegria, as diferenças e adversidades são esquecidas e todos são convidados à confraternização. O empecilho à

¹²⁹ Desse período, há o episódio “Escola de samba, alegria de viver”, do *Cinco vezes favela* (1962), dirigido por Carlos Diegues. E o curta-metragem *Nossa escola de samba*, (Manucho Gimenez, 1965). O primeiro trata dos preparativos de uma escola de samba para desfilar e o conflito entre o líder da escola e sua esposa, envolvida com questões sindicais. Já o segundo acompanha durante um ano o cotidiano de uma escola de samba, desde os primeiros ensaios até o desfile na avenida. Em ambos tanto o subalterno como o samba estão presentes, mas há um desequilíbrio de enfoque entre a questão marginal e o samba. Por isso, recorreremos a *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*.

¹³⁰ Nichols, Bill. *Introdução ao documentário*. Op. cit., p. 129.

¹³¹ Burton, Julianne (org.). Op. cit., p. 22.

festa é um personagem que vai cobrar dos moradores o aluguel dos barracos. Mas ele não é brasileiro e nem sambista, mas sim um estrangeiro (provavelmente turco) que ainda não se deixou envolver pelo ritmo contagiante. No final do filme, a música de Zé Ketti vem reforçar a união que o samba é capaz de promover.

Rio, Zona Norte, por sua vez, intensifica a presença do samba na narrativa. Ao contrário de *Rio, 40 graus*, que na abertura mostra pontos turísticos da cidade, o ponto de partida é a Central do Brasil, cujo trem que de lá parte mostra uma imagem panorâmica do subúrbio (a Zona Norte, que dá título ao filme) onde a história vai se desenrolar. O personagem principal é um compositor que sobrevive de biscates (interpretado por Grande Otelo) e cujos sambas lhe rendem apenas a admiração de quem os ouve, mas não o sustento. Suas letras revelam ainda o momento em que a malandragem era vista como algo valorizado no estilo de vida da cultura carioca, como mostra o samba em que a morte do malandro lhe “causou dó”.

Nesses dois filmes, o samba funciona como a representação artística capaz de promover uma unidade social. O samba ajuda a reforçar a idéia de que, mesmo com as diferenças entre ricos e pobres, vivemos num país pacífico, alegre e sem conflitos sociais. Nota-se que uma representação musical tipicamente carioca ganha *status* de agente unificador nacional. O samba representa o Brasil, mesmo que ele não seja ouvido com frequência em todos os Estados. Esse “projeto”, fruto do controle ideológico patrocinado pelo Estado Novo, nos anos 30 e 40, é intensificado nas décadas posteriores.¹³² A partir do samba (e do futebol), é possível visualizar uma conjuntura que se apropria da cultura popular para domesticar e apaziguar qualquer possibilidade crítica. Em filmes como *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* o Brasil é um corpo homogêneo onde as tensões e conflitos sociais ficam em segundo plano tudo em nome da celebração e da união promovida por essa representação musical.

Como vimos anteriormente, o final dos anos 80 é o período em que a violência urbana começa a ganhar contornos mais definidos nos grandes centros urbanos, passando de fenômeno exclusivo dos morros e favelas para se instalar de forma horizontal por todas as grandes cidades brasileiras. Esse é também o momento em que representações da cultura popular como o funk e o hip-hop começam a ganhar força. Não se quer aqui associar o

¹³² Cf. Chauí, Marilena. Op. Cit.

desenvolvimento dessas expressões musicais como consequência direta do contexto de violência urbana, pois qualquer comunidade ou coletividade que experimenta a heterogeneidade em suas relações está passível a atos violentos. Logo, as letras do funk e, em especial, do rap¹³³ inevitavelmente abordarão as questões relativas à violência e à pobreza, visto que essas propostas musicais retratam o cotidiano de comunidades periféricas e seus personagens. O funk e o hip-hop, ao longo dos últimos vinte anos, se tornaram os porta-vozes de uma camada de excluídos que nesse mesmo período apenas cresceu. Eles revelam um Brasil que é fragmentado e disperso. O entendimento dessa dinâmica deve considerar o pioneiro estudo realizado por Hermano Vianna¹³⁴, sobre o funk carioca, seguido pela amplificação promovida por Micael Herschmann¹³⁵, que estudou o movimento hip-hop e o funk num momento em que essas representações já haviam extrapolado as fronteiras dos bairros pobres. Ainda referente ao funk, destacam-se as pesquisas de George Yúdice¹³⁶ e sobre o movimento hip-hop, a de Glória Diógenes¹³⁷. É com base nas considerações desses autores que vamos desenvolver nossas análises.

O funk conseguiu repercussão nacional devido aos arrastões na praia de Ipanema, em 1992. Tais episódios foram diretamente associados aos freqüentadores de bailes funk – jovens, negros ou pardos, pobres e moradores da favela -, que logo seriam demonizados na imprensa como representantes da violência e do perigo.¹³⁸ O percurso rumo à visibilidade não se deu por meio de letras ou artistas, mas a partir da associação do funk com a violência, reafirmando uma generalização que delimita características e o raio de atuação de uma expressão cultural. Para Hermano Vianna, o procedimento da imprensa se explica porque o desconhecido, mesmo estando próximo, gera uma insegurança. O modo mais rápido para “quitá-la” seria a demonização que considerara o desconhecido como exótico. “O grau de ‘exotismo’ de um fenômeno social é uma função quase direta da possibilidade

¹³³ O rap é a expressão musical do movimento hip-hop, assim como o grafite representa as artes plásticas e o break, a dança.

¹³⁴ *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

¹³⁵ *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

¹³⁶ “A funkificação do Rio”. Em: Herschmann, Micael (org.). *Abalando os anos 90. Funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

¹³⁷ *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop*. Op. cit.

¹³⁸ Micael Herschmann desenvolveu uma detalhada análise sobre como esses grupos foram retratados pela mídia após os arrastões nas praias cariocas, maiores detalhes, cf. Herschmann, Micael. Op. cit. Especialmente o capítulo “Demonização e glamourização na mídia”.

de vê-lo transformado em estereótipo por grupos para os quais esse fenômeno é considerado exótico”.¹³⁹

Demonizar o exótico é uma maneira fácil de explicar a situação e ainda identificar os culpados. Sobre essa questão também são válidas as considerações de Soares sobre os efeitos do estigma. Demonizar nada mais é do que lançar um estigma que, por sua vez, nos dá a segurança de sabermos quem são os agentes da violência urbana, instaurando o medo e a desconfiança perante o inimigo que agora é identificável.¹⁴⁰ O estigma, portanto, nos diz que diante de um jovem negro e pardo é preciso ter cuidado, pois certamente ele é mais um que promove a baderna nas praias da Zona Sul carioca.

O funk e o hip-hop se apresentam, portanto, como uma dupla possibilidade: movimento musical que retrata o cotidiano da periferia e movimento social que mostra ao jovem pobre uma possibilidade de evitar o caminho da marginalidade. Vários documentários evidenciam essa questão, entre eles *Sou feia, mas tô na moda* (Denise Garcia, 2005), que expande a tematização do cotidiano da periferia para além da criminalidade e da violência, e evidencia que no subúrbio também há espaço para o lazer e para o sexo, e acima de tudo, para que esses temas também possam ser “cantados”. Embora o foco do documentário seja no setor feminino do funk, os homens também apresentam suas composições que abarcam uma considerável gama de temas. Por outro lado, o documentário *Universo Paralelo* (Cobra, Teresa Eça e Maurício Eça, 2004) mostra que em um cotidiano onde pouca gente morre por conta de “doenças”, mas devido a assassinatos decorrentes do vínculo com o tráfico¹⁴¹, o movimento hip-hop torna-se uma via de extrema importância para evitar o envolvimento com a criminalidade e, por consequência, mortes prematuras.¹⁴² Poderíamos seguir nos exemplos, mas, por agora, interessa-nos verificar que os filmes do *corpus* tematizam claramente as questões levantadas acima. É para eles que voltaremos as atenções a partir de agora.

¹³⁹ Vianna, Hermano. “O funk como símbolo da violência carioca”. Em: Velho, Gilberto & Alvito, Marcos (orgs.). *Cidadania e violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 2000, p. 185.

¹⁴⁰ Cf. Soares, Luiz Eduardo; Bill, MV & Athayde, Celso. Op. cit.

¹⁴¹ O documentário abre um diálogo entre o rapper Cobra e um amigo, em que eles fazem uma espécie de “retrospectiva” dos assassinatos ocorridos no bairro onde moram. Ao fim, constata-se que todas as mortes estavam relacionadas ao envolvimento com o tráfico de drogas ou com a criminalidade.

¹⁴² Uma pesquisa realizada por Sérgio Adorno revela que, embora os jovens sejam os principais agentes no contexto de violência urbana, no saldo final, eles são muito mais vítimas. Adorno informa que “no período de 1988 a 1991, a média diária de homicídios cometidos por jovens foi de 0,6; a taxa média de jovens vítimas foi de 1,8, ou seja, para cada três vítimas de homicídios consumados temos um adolescente que cometeu homicídio”. Adorno, Sérgio. Op. cit., p. 108.

Sabemos que o documentário *Notícias de uma guerra particular* ouve os envolvidos diretamente no “fogo cruzado” decorrente do conflito entre traficantes e entre policiais e facções criminosas. A fala de abertura do representante do tráfico é um funk em que ele canta o seguinte:

O bairro do Jockey é ruim de invadir. Nós com os alemão vamo se divertir. Porque lá no Jockey eu vou dizer como é que é. Aqui não tem mole nem pra TRE. Mas pra subir lá no Jockey até a BOPE treme. Não tem mole pra civil também não tem pra PM. O dô maior conceito para todos bandidos choque. Agora eu vou mostrar como que é o bairro do Jockey. Tem um de AR-15, outro de 12 na mão. Tem mais outro de pistola escoltando o camburão. Esse rap é maneiro, eu digo pra vocês. Quem são aqueles cara são de M-16. Porque esses alemão são tudo safado. Vem de garrucha velha taca uns tiro e sai (incompreendido).

A letra acima releva não apenas o cotidiano do bairro do Jockey (favela localizada na Gávea, bairro nobre da zona sul do Rio de Janeiro), mas de todas as localidades cujo tráfico de drogas age diretamente no cotidiano e no estilo de vida dos moradores dessas comunidades. O discurso que valoriza a violência está balizado no distanciamento dos poderes estatais em relação a essas comunidades e especialmente aos jovens que nelas habitam. Inseridos num universo de poucas oportunidades – lazer, educação, emprego etc – quem servirá de espelho, em muitos casos, será o traficante “dono do morro”.

Através das músicas do funk e do hip-hop, os jovens atestam sua descrença no sistema estatal e instauram uma identidade divergente daquela que associa ao Brasil a imagem de um país sem violência e adversidades.¹⁴³ Nesse âmbito, devemos atentar para as articulações entre a cultura e a violência, o que nos permite enxergar as diversas peças que integram essa engrenagem – aquilo que Glória Diógenes chama de “violência como um mapa cultural”.¹⁴⁴ Essa perspectiva enfatiza que não se deve apenas fazer referências à violência, mas sim às suas práticas e relações inseridas no seu território. Para os setores

¹⁴³ Cf. Herschmann, Micael. Op. cit.; Cf. Yúdice, George. Op. cit.

¹⁴⁴ Diógenes, Glória. Op. cit., pp. 30-33. Zaluar também corrobora essa perspectiva: “considero fundamental incorporar o plano cultural na análise, pensar as questões mais difíceis de serem apresentadas no debate público tão viciado nas visões do determinismo sociológico”. Zaluar, Alba. “A globalização do crime e os limites da explicação local”. Op. cit., p. 61.

socialmente marginalizados, a violência funciona tanto como uma estratégia de expressão, como uma forma de se conseguir visibilidade. Ou seja, a violência concede visibilidade a conflitos e tensões que permaneceriam pouco visíveis se não houvesse representações musicais como o funk e o hip-hop.

Logo, uma identidade criada a partir da música ajuda no entendimento da conjuntura sociocultural das cidades onde essas manifestações culturais são desenvolvidas. Nessa direção, o movimento hip-hop torna-se um agente catalisador de novas experiências sociais e culturais para os jovens da periferia. Se, de um lado, o traficante serve de espelho para esse mesmo jovem, por outro, os líderes de movimentos como o hip-hop são referências nas comunidades onde atuam. Os depoimentos do baterista Garnizé em *O rap do pequeno príncipe*...evidenciam esse aspecto. Em meio ao contexto de caos e abandono em que se encontra o bairro onde mora, na periferia do grande Recife, para ele, a música exerce uma função além daquela vinculada ao lazer ou entretenimento. A música é o passaporte de entrada para um universo vivo e criativo em que o culto à violência e à criminalidade não encontra espaço:

É som de periferia, cara. Som... som de resgate, de conscientização. É... que fala a verdade nua e crua assim, da periferia, o que acontece, o cotidiano das pessoas dentro da periferia, dentro de uma comunidade pobre, dentro de uma favela, né. (...) Eu tenho a intenção de mudar a comunidade, eu tenho a intenção de mudar o conceito... social das pessoas, o modo de pensar, o modo de viver, sabe... de chegar e querer resgatar, de tirar a criança da rua, de passar os meus ensinamentos, o sofrimento que eu já tive de chegar e... e...

As mensagens presentes nas letras das músicas reforçam a construção de uma cena própria, com discurso próprio, destinado a um público específico. Essa estratégia materializa o desejo de ser ouvido, de ser visto. Construir um discurso com tais características sanciona a concretude de uma "narrativização" em que a malha dos excluídos ganha direito de voz, de narrar a sua história e de assim marcar a sua presença perante a sociedade, mesmo que o alcance não seja por completo. É o que atesta a fala de Toghun, em *Fala Tu*. Ele chama a atenção para o fato de que as letras das músicas devem alertar e incentivar a vontade de mudanças. Já para o rapper Macarrão o termômetro do

resultado do seu trabalho é o reconhecimento da comunidade, mesmo que o público ainda seja pequeno. Embora esteja associado como um fenômeno que “representa” a periferia, o hip-hop ainda está longe de ser consumido de forma majoritária nos morros, favelas e conjuntos habitacionais. MV Bill considera que os verdadeiros “reis da favela” não são os grupos de rap, mas artistas de grande apelo comercial como Ivete Sangalo ou Titãs.¹⁴⁵

Os depoimentos de Toghun e Macarrão nos mostram que a relação próxima do rapper com o seu “público alvo” faz com as letras das músicas retratem o cotidiano daquela localidade. Há, portanto, uma delimitação espacial, que, por sua vez, empreende um regimento diferente na forma como essas representações artísticas se relacionam com o lugar de origem. Não há no funk e no hip-hop o desejo de serem representantes de uma nação homogênea, mas justamente o contrário: a intenção é mostrar a existência de diversos “brasis”, que convivem sim com as experiências da violência urbana, cada um a seu modo. A necessidade é chamar a atenção para os fatos específicos que não correspondem à amplitude do seu Estado, muito menos do seu país, mas o que ocorre no seu bairro, ali na esquina de sua rua.¹⁴⁶ Se o samba anuncia a união entre as comunidades, o funk e o hip-hop reforçam que hoje essa união se não é inexistente, está comprometida por uma série de fissuras.

¹⁴⁵ Bill, MV. Op. cit., p. 36. Este aspecto não é restrito ao Rio de Janeiro. Entre os anos de 2002 e 2003, realizei em Recife uma pesquisa sobre o movimento hip-hop e a música eletrônica como fatores de diferenciação entre aqueles que se identificam com tais concepções musicais. Um dos métodos adotados foi “ir a campo” coletar diretamente as informações sobre o movimento hip-hop com rappers, grafiteiros e b-boys. Em uma dessas vezes, precisei ir a um bairro que conhecia apenas de nome. A pouca intimidade com o local me fez saltar no ponto errado, o que me obrigou a caminhar pouco mais de 500 metros até chegar ao local onde se encontrava o meu entrevistado daquela tarde. Durante a caminhada percebi que os aparelhos de som das casas e dos bares não tocavam hip-hop, mas sim brega, axé e pagode. Diante de tal estranhamento, passei a adotar como mais um método para as próximas entrevistas uma caminhada pelo bairro a fim de verificar o que os seus moradores estavam ouvindo. Ao todo, fui a onze bairros da periferia do Recife. Em nenhum deles, ouvi o rap tocando em alguma casa ou bar.

¹⁴⁶ Mais detalhes sobre a relação dos integrantes do movimento hip-hop com o bairro onde moram, ver Souza, Gustavo. “Novas sociabilidades a partir do movimento hip-hop”. *Animus - Revista Interamericana de comunicação midiática*. Santa Maria, v. 3, nº2, 2004.

4. Estéticas da violência

Na metade dos anos 90, quando o cinema brasileiro deixou o estágio de letargia em que se encontrava, a produção de documentários ainda era tímida. No final dessa década, ele começou a transcender o território dos festivais e das mostras especializadas para chegar às salas do circuito comercial, tornando-se um gênero cinematográfico “viável” comercialmente. A visibilidade que o documentário tem conquistado nos últimos anos é resultado de uma série de fatores relacionados entre si. Inicialmente destacam-se as fontes de financiamento que possibilitaram o surgimento de novos projetos ou o resgate daqueles até então engavetados.¹⁴⁷ Incentivos dessa natureza tornam-se cruciais para a produção desse tipo de filme - visto ainda por muitos profissionais da área como um empreendimento arriscado. Além disso, quando a temática envolve setores sociais rechaçados, muitas empresas negam patrocínio por não quererem associar seu nome àquela temática.¹⁴⁸

Um outro fator importante para o crescimento da produção diz respeito ao suporte. Nas décadas de 80 e 90, o vídeo foi uma opção para muitos cineastas que, diante dos poucos recursos, utilizaram-no como uma forma de baratear os custos da produção, e dessa forma realizar seus filmes. No fim dos anos 90, o suporte digital se tornou mais acessível, intensificando a realização de filmes.

No meio dos anos 90, documentários em cartaz no circuito comercial era algo que poucos poderiam supor. Como um gênero marginal, o documentário, ao longo da historiografia do cinema brasileiro, seguiu um caminho paralelo, uma espécie de contra-

¹⁴⁷ Entre as fontes de financiamento destacam-se a Lei de incentivo à cultura e a Lei de incentivo do audiovisual do Ministério da Cultura. Além dos recursos públicos, há também o incentivo do setor privado como o Instituto Cultural Itaú e o canal de Tv por assinatura GNT e os eventos destinados especialmente ao documentário como o Festival do Filme do Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, Mostra Internacional do Filme Etnográfico (RJ) e o É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários (RJ/SP).

¹⁴⁸ Em muitos casos, apenas o dinheiro liberado pelas leis de incentivo não é suficiente para pagar os custos da produção, o que leva muitos documentaristas a solicitar patrocínios a empresas privadas. A liberação, entretanto, vai depender da temática do filme. Geralmente os que enfocam grupos periféricos esbarram na justificativa de que “o projeto não se enquadra no perfil da empresa”. Esse tipo de problema atinge documentaristas já conhecidos, como João Moreira Salles, ou iniciantes, como Denise Garcia. Salles teve dificuldade em captar recursos para a realização de *Notícias de uma guerra particular* devido à temática do documentário. Mais informações, ver Conversa com João Moreira Salles. Op. cit. Denise Garcia também recebeu diversas respostas negativas de empresas que não queriam ter seu nome associado ao documentário *Sou feia, mas tô na moda*, cujo tema é o funk carioca e seu “setor” feminino. Mais detalhes, ver ““Sou Feia...” mostra funk além do fenômeno”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 16 de dezembro de 2005. Ilustrada.

mão das leis que regem o mercado, encontrando espaço basicamente em festivais de cinema e mostras específicas. A partir do final da década de 90, o documentário passou a ocupar mais espaço, chamando a atenção do público, da mídia e dos profissionais do meio audiovisual.¹⁴⁹ A tríade que alicerça o cinema - produção, distribuição e exibição – sempre foi marcada, no caso brasileiro, por um descompasso entre seus componentes. A partir do final dos anos 90 e início dos 2000, o hiato entre esses três aspectos tem diminuído, ainda que timidamente. Mesmo assim esse momento ainda apresenta uma série de entraves, especialmente em relação à distribuição. Os filmes do *corpus* desta pesquisa são um exemplo desse caráter marginal do qual falamos anteriormente. *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* foi distribuído para todo o país com apenas uma cópia. Já *Fala tu* teve distribuição com três. Diretores renomados como Eduardo Coutinho também se depararam com essa questão: *O fim e o princípio* (2005) foi distribuído nacionalmente com três cópias.¹⁵⁰ Ainda assim, quando voltamos para o ano de 1995, por exemplo, era impensável visualizar a posição que o documentário ocupa hoje. Sua condição marginal foi atenuada, mas não dissolvida por completo.

Esse crescente interesse, no entanto, não se dá ao acaso. Como vimos, as possibilidades de financiamento e o acesso facilitado ao suporte são fatores importantes, mas não os únicos. A posse da verba e dos equipamentos constitui apenas o primeiro passo para a realização de qualquer filme. Passada essa etapa, a equipe deve trabalhar na busca de uma singularidade para o documentário a ser realizado, para que, assim, possa despertar o interesse seja em que âmbito for (público, mídia, distribuidoras, curadorias de festivais etc.). Desse ponto de vista, dois aspectos nos ajudam a melhor compreender a questão: a relação entre documentário e televisão e a aposta em novas linguagens para documentário.

O interesse pelo documentário: questões de mercado e de estética

¹⁴⁹ O interesse pelo documentário tem revelado parcerias inusitadas. No segundo semestre de 2005, Diler Trindade, produtor de filmes da Xuxa, firmou uma parceria com a diretora Maria Augusta Ramos para produzir seu próximo filme, que tratará de adolescentes infratores sob a tutela do Estado. Mais detalhes, cf. “Encontro improvável”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 2005. Segundo Caderno.

¹⁵⁰ Cf. Depoimento de Eduardo Coutinho, em “O ser e o nada”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 18 de novembro de 2005. Ilustrada.

A década de 90 conheceu também a expansão da TV por assinatura, cuja amplitude de canais é uma das principais características. Muitos deles estão voltados unicamente para um tema ou formato de programa: desenhos animados, noticiários, talk shows, esportes e também documentários. O crescimento desse tipo de programação faz com que a produção documental se expanda, para atender às necessidades da grade de programação. Entretanto o documentário realizado diretamente para a televisão obedece a uma estrutura narrativa e de linguagem que difere da do documentário feito para o cinema. Em sua maioria, o documentário televisivo segue a estrutura do modelo expositivo, ou seja, aquele em que as imagens seguem uma seqüência hierárquica determinada pelo narrador e os depoimentos reforçam um ponto de vista previamente traçado.¹⁵¹ Mas essa diferença não impede que os documentários feitos para o cinema sejam veiculados na televisão, pois, se assim fosse, os canais de televisão – fechados ou abertos – não exibiriam filmes. A importância desses canais ou programas voltados exclusivamente para o documentário amplia o leque temático, fazendo com que os filmes não se restrinjam à ciência ou ao mundo animal. A conquista de novos espectadores passa também pela expansão da temática, pois as TVs por assinatura permitem a formação de públicos especializados.

A grande quantidade de informações direcionadas ao espectador faz com que ele se relacione de forma ativa com a programação, obrigando-o a fazer seleções sobre o que assistir. Embora as redes de TV dediquem mais atenções e investimentos aos seus dois principais produtos - noticiários e telenovelas -, elas têm atentado para a necessidade de diversificação da programação.¹⁵² Assim, o documentário se torna um importante artefato e, diante do leque de opções que a TV paga oferece, o espectador tem a possibilidade de estreitar o vínculo com esse tipo de filme. Durante o *zapping*, ele pode parar num documentário cujo tema lhe interessa. Dessa forma, aproxima-se não apenas da temática, mas também do gênero documentário, permitindo a desconstrução de possíveis visões engessadas acerca deste tipo de filme. Livre de posicionamentos fechados, o espectador incluirá o documentário entre as possibilidades do filme que pretende ver no cinema. Entretanto, temos que considerar que esse é um dos aspectos, e não o único. A escolha pelo documentário deve considerar a temática, como também o diretor, pois muitos espectadores

¹⁵¹ Cf. Nichols, Bill. *Introdução ao documentário*. Op. cit

¹⁵² Cf. Martín-Barbero, Jesús & Rey, German. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac São Paulo, 2001, p. 68.

vão ao cinema porque querem assistir ao mais recente filme de documentaristas como Michael Moore ou Eduardo Coutinho.

O acesso à TV por assinatura ainda é limitado. Chega apenas a uma pequena parcela da população brasileira; portanto, devemos evitar generalizações. Uma sociedade de 170 milhões de pessoas, onde um filme que faz três milhões de espectadores é visto como um sucesso de bilheteria, nos revela que cinema no Brasil também é privilégio para poucos. Mas, enquanto o acesso não se expande, temos que trabalhar com a conjuntura disponível. Ela nos indica que ainda há muito por se fazer, mas que, nos últimos anos, houve um aumento do interesse pelo documentário.

Nos canais abertos, o espaço para o documentário é quase inexistente. Em sua maioria, aparecem como notícia das estréias do final de semana. São poucos os programas que reservam espaço para o documentário, entre eles se destaca o quadro *Espaço Fantástico*, exibido pelo programa Fantástico da Rede Globo, que veicula um trecho de algum documentário que esteja para entrar em cartaz. É um significativo espaço para divulgação, mas a exibição em larga escala ainda está para ser conquistada. O vínculo que o público brasileiro tem com a televisão, associado ao seu poder de alcance, faz da TV um importante veículo para a divulgação de documentários. No artigo *A conquista da conquista do mercado*, Carlos Augusto Calil aponta alguns fatores que possibilitam a visibilidade conquistada pelo documentário a partir do final dos anos 90. A parceria com a televisão é vista como uma estratégia para intensificar a produção. Diz ele em sua conclusão: “quando a nossa televisão adquirir o hábito de produzir e exibir documentários, então podemos celebrar a real conquista do mercado”.¹⁵³

Nas TVs abertas, a produção é limitada, restringindo-se basicamente aos canais educativos. No entanto, a escassez da produção tenta ser suprida com a exibição. Desde 2004, a TV Cultura e suas filiadas dedicam um espaço na grade de programação exclusivamente para exibição de documentários. O programa DocTV é dedicado aos documentários que apostam numa linguagem mais autoral, experimental ou poética, e que não se prendem às exigências de produtoras ou distribuidoras sobre como devem ser o formato, a narrativa e a estética do filme. O DocTV é possível devido a uma parceria entre a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (Minc), TV Cultura e a Associação

¹⁵³ Calil, Carlos Augusto. “A conquista da conquista do mercado”. Em: Mourão, Maria Dora & Labaki, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 173.

Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec), cujo objetivo é expandir a produção de documentários no país.¹⁵⁴ A parceria com a televisão, nessa direção, torna-se uma janela possível para a divulgação do documentário no país, estreitando a relação do público com o documentário. Este tipo de iniciativa, nas TVs abertas, torna-se imprescindível, pois a fragmentação do espaço audiovisual dos últimos anos não implicou a melhoria da programação.

Se a linguagem cinematográfica é uma condicionante-chave dos filmes exibidos pelo programa da TV Cultura, os documentários feitos para exibição no cinema também estão atentos à importância desse aspecto. As questões de linguagem também são um importante fator para entendermos o crescente interesse pelo documentário a partir do início dos anos 2000. Entende-se por linguagem cinematográfica os componentes plásticos da imagem e a montagem, onde os elementos técnicos e estéticos se encontram para produzir um determinado sentido. O pesquisador Marcel Martin destaca que Griffith e Eisenstein são diretores bastante significativos, quando se considera a montagem o mais importante vetor da expressão fílmica.¹⁵⁵

Para Eisenstein, um plano pode ser extremamente rico em termos pictóricos, mas se não estiver articulado em torno de uma finalidade, perde sua força. “Fora de tom com a idéia de montagem e composição, eles se tornam brinquedos estéticos, e fins em si mesmos”.¹⁵⁶ A partir da montagem, o diretor se cerca de estratégias técnicas e estéticas que permitam atingir o seu fim: cinema como discurso-ideológico. A seleção das cenas e sua combinação produzem um cinema que muito mais do que narra, pensa por imagens, pois

¹⁵⁴ Cf. “DocTV II abre espaço para experiências”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 28 agosto de 2005. Ilustrada. A expectativa é que o programa seja visto por 80 milhões de espectadores, em 1.900 municípios, cf. “Documentários em domicílio”. *Jornal de Brasil*. Rio de Janeiro, 28 agosto de 2005. Caderno B.

¹⁵⁵ Cf. Martin, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 16. Partimos da perspectiva de Martin com a intenção de apenas de estabelecer um recorte acerca dos procedimentos de montagem existentes, pois um detalhamento de todas as correntes neste momento nos conduziria a uma digressão pouco produtiva. Cineastas como Dziga Vertov e Vsevolod Pudovkin também apresentam posicionamentos definidos sobre a montagem e sua relação com o documentário. Enquanto Pudovkin defendia a montagem no esquema “tijolo a tijolo”, cujo resultado seria uma narrativa linear, Eisenstein pregava exatamente o oposto, ou seja, a compreensão passa por uma montagem descontínua e intervencionista. Vertov, por sua vez, via no documentário o único formato capaz de retratar a realidade e, dessa forma, atingir/educar o espectador. Por essa razão, recusava os artifícios recorrentes na ficção, como o uso de cenários montados ou da encenação por parte dos atores. Eisenstein, contrariamente a Vertov, via na ficção uma possibilidade para atingir as “massas”. Por isso, defendia a interpretação por parte dos atores, a partir do método de Stanislavski, para a realização de seus filmes. Mais informações, ver Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

¹⁵⁶ Eisenstein, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 111.

sem intenção revolucionária não há arte revolucionária. Embora não despreze o potencial e a importância da montagem, a crítica de Bazin ao modelo eisensteiniano salienta que a montagem realizada pela escola russa de cinema atendia a necessidades que não eram especificamente cinematográficas. Como alternativa à montagem, ele destacou o plano-sequência e a profundidade de campo como elementos mais eficazes para revelar a verdadeira essência do cinema, estimulando a consciência do espectador ao aproximá-lo da imagem e da realidade. Para justificar seu argumento, Bazin dá exemplos de diretores – Stroheim, Murnau e Flaherty – em cujos filmes a montagem não desempenha um papel crucial.¹⁵⁷

Embora divergentes sobre o papel e a importância da montagem, Eisenstein e Bazin coincidem em sua visão sobre a relação do cinema com as outras artes. Cada um, à sua maneira, relaciona o cinema com a literatura, como se o primeiro almejasse uma paridade com a segunda. Eisenstein compara os procedimentos de realização do filme com os do texto literário¹⁵⁸, já Bazin afirma que a utilização da imagem ancorada no realismo faz o cineasta não apenas o “concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala ao romancista”.¹⁵⁹ Ora, o reconhecimento de uma possível especificidade do cinema e de sua linguagem passa indubitavelmente pela questão de vê-lo como arte independente. Jovem, ainda, se comparada ao teatro ou à literatura, mas dotada de singularidades e faculdades que a isentam de qualquer “dívida” em relação à literatura ou às outras artes. Portanto, o reconhecimento do potencial da linguagem cinematográfica só será real quando abandonarmos de uma vez por todas o complexo de inferioridade que a literatura exerce sobre o cinema.

A partir da fotografia, por exemplo, podemos verificar esse potencial do cinema. Como componente plástico que compõe a linguagem cinematográfica, ela traduz as intenções comunicativas que o diretor pretende estabelecer com o espectador, como

¹⁵⁷ Mais detalhes ver o ensaio “A evolução da linguagem cinematográfica”, cf. Bazin, André. Op. cit.

¹⁵⁸ “Uma análise das próprias lentes usadas na filmagem desses planos, e seu uso em conjunto com os ângulos da câmera e a iluminação, tudo derivando das exigências do estilo e do caráter do conteúdo do filme, serviria como uma analogia exata de uma análise da expressividade de frases e palavras e suas indicações fonéticas numa obra literária. É claro que o espectador é o menos capacitado para verificar com um calibradora conformidade à regra das sucessivas composições de planos na montagem. Mas para sua percepção de uma composição de montagem plenamente realizada, contribuem os mesmos elementos que distinguem estilisticamente uma página de prosa culta das páginas de “Conde Amori”, Verbitzkaya ou Breshko-Breshkovsky”. Eisenstein, Sergei. Op. cit, p. 118.

¹⁵⁹ Bazin, André. Op. cit., p. 81.

também se mostra um espaço de experimentação de novas possibilidades imagéticas. Para visualizarmos de forma mais detalhada um investimento estético menos convencional, recorreremos a *Estamira*¹⁶⁰ (Marcos Parado, 2004), mesmo sabendo que uma série de produções documentais brasileiras poderia servir como ilustração.

Estamira recorre às imagens em preto e branco, especialmente na sequência de abertura. A conversão do colorido para o preto e branco é acrescida de uma granulação da imagem, que traz para o espectador a textura do terreno onde a personagem principal caminha até chegar ao seu local de trabalho. Para que essa percepção ocorra, neste momento os planos são abertos. Estamira é captada ao longe, tornando-se cada vez mais diminuta com o passar do filme, quase integrando a paisagem por onde caminha. O cinza é constante e parece nos preparar para conhecermos o local onde a personagem trabalha. Este recurso do preto e branco granulado alterna-se com sequências em cor. A eficácia da fotografia desse documentário está diretamente vinculada à montagem, que também apresenta particularidades.

A montagem de *Estamira* obedece a uma lógica circular que traz sempre uma informação nova, dando ritmo à narrativa. A princípio, a idéia de circularidade pode nos conduzir à redundância e à ausência de dinâmica para o filme, mas em *Estamira* esse recurso chega a ser necessário, pois adentramos o universo da esquizofrenia – singular em falas, palavras e pontos de vista. O incômodo não é causado apenas pelo local de trabalho da personagem, mas também pelas especificidades do seu vocabulário e pela maneira como se expressa, que, vez por outra, pode soar agressiva. Dessa forma, para apreendermos as impressões e posicionamentos da personagem – comum para ela, inédito para nós – é preciso apresentá-los, mas sempre retomá-los para que, aos poucos, o estranhamento causado pelo uso de determinadas expressões e pontos de vista se torne familiar para o espectador. Este resultado só é obtido devido a uma montagem cuja preocupação é o reforço dessas informações, acrescido de mais um dado que torna mais acessível o universo da personagem. Nesse sentido, a montagem-circular exerce um papel de extrema importância.

¹⁶⁰ Mostra o universo de uma senhora esquizofrênica de 63 anos, chamada Estamira, que trabalha há mais de 20 anos no aterro sanitário de Jardim Gramacho, no município de Duque de Caxias (região metropolitana do Rio de Janeiro).

Em busca de uma estética da violência

Há uma série de outros documentários que também ilustrariam inovações em termos de linguagem. Poderíamos prolongar as exemplificações, mas com este caso podemos perceber a vitalidade estilística que o documentário brasileiro vem adotando. Além das explorações para novas possibilidades estéticas, há ainda a incorporação de outras linguagens audiovisuais nos documentários realizados pós-1993. Este tipo de apropriação é cada vez mais recorrente na produção de cinema, tanto de ficção como de documentários, e nos ajuda também a perceber como essa troca de referenciais interfere na constituição de uma estética da violência no cinema.

Além da montagem, o diálogo com outros formatos audiovisuais permite o entendimento mais apurado dessa estética da violência. Entre eles, destaca-se a estética do videoclipe. *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* é um filme que aposta nesta possibilidade. Talvez o fato de um dos protagonistas estar diretamente vinculado à música facilite a inserção da linguagem do videoclipe no documentário. Mas, ao contrário da narrativa fílmica, o videoclipe pode construir uma história de forma não linear e fragmentada, pois sua narrativa preza muito mais pela experiência sensorial do espectador do que por um encadeamento lógico da sequência que no final faça sentido. Aposta-se num intenso bombardeio de informações, imagens e sons, para que se construa muito mais uma sensação do que um modelo enunciativo facilmente identificável. É neste sentido que Ken Dancyger considera que o videoclipe ou, em sua nomenclatura, o estilo MTV, tem como propósito central a criação de um sentimento. Diz o autor:

O sentimento pode ser aguçado e profundo ou pode ser crescente e onírico. Em qualquer um dos casos, o estado cria um sentido desconectado para narrativa. Devido à profundidade do sentimento de uma simples sequência associada a um simples trecho da música, é difícil criar uma continuidade narrativa.¹⁶¹

Nota-se que a fragmentação e a brevidade são elementos seminais para o videoclipe. *O rap do pequeno príncipe...* parece levar essas características às últimas consequências.

¹⁶¹ Dancyger, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. São Paulo: Campus, 2003, p. 195.

Em vários momentos, Garnizé é visto tocando bateria ou atabaque. Há um cuidado prévio para se obter uma imagem mais plástica possível. A iluminação é planejada para pôr em evidência o músico, evitando-se o que a maioria dos documentários faz - captar a imagem com a luz natural. Os enquadramentos também são inusitados. Um deles capta o músico de cima para baixo, como se a câmera estivesse posicionada no teto. Dessa forma, a assimetria das imagens remete a uma estética do videoclipe. A linguagem do videoclipe é percebida também nas cenas de shows. É comum no meio musical a utilização de imagens de apresentações para fazer clipe. Alguns alternam outras imagens com as da apresentação e outros fazem do show o próprio videoclipe. No caso de *O rap do pequeno príncipe...* o show da banda *Faces do Subúrbio*, da qual Garnizé é integrante, em um festival de música do Recife, é incorporado no documentário. Talvez não haja forma mais eficaz de conhecer o trabalho da banda do que vê-la tocar, especialmente diante de uma platéia que está ali para isso.

Mas o momento em que fica mais latente a utilização da estética do videoclipe para a inscrição da marginalidade é quando rappers dos grupos *Racionais MC's* e *Faces do Subúrbio* estão reunidos numa laje na periferia do Recife. Nesta passagem, o sentimento do qual fala Dancyger se torna evidente: o rapper Mano Brown aponta para as comunidades a sua volta e faz uma “adaptação” da periferia paulistana para a recifense. A intenção é mostrar que os bolsões de pobreza são iguais em todos os grandes centros urbanos. Em seguida, a câmera realiza um longo e lento passeio aéreo pelo o subúrbio do Recife. Neste momento, a música que acompanha as imagens traz a melodia da música *Glory Box*, da banda britânica *Portishead*. A letra original em inglês, que fala do sofrimento amoroso de uma mulher, é substituída por uma lista de bairros da periferia de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Este videoclipe no meio da narrativa convida o espectador a constatar algo que já é notório, mas cuja real dimensão é melhor percebida com o recurso da imagem: os bolsões de miséria e pobreza são uma marca dos grandes centros urbanos. Bolsões que a cada dia se expandem e vêm a comprovar ano a ano o cerco da periferia por que passam as grandes capitais brasileiras. Neste momento, o foco desloca-se dos personagens para uma imagem que ajuda a construir um sentimento de alerta, em que não há mais como ignorar a presença da periferia e do periférico na dinâmica social. Se a história até então era contada por Helinho e Garnizé, e pelos personagens a eles correlatos,

a estética do videoclipe constrói uma nova possibilidade para o andamento da narrativa, ou como diria Dancyger, “o estilo MTV subverte a experiência linear e valoriza a cena sobre a sequência, um ato ou todo o filme”.¹⁶² Como o videoclipe não apresenta um foco específico em sua narrativa, esta estratégia permite ao espectador a possibilidade de várias conclusões (se é que elas são possíveis ou são necessárias).¹⁶³

Vimos no capítulo 3 que o documentário brasileiro foi influenciado pelo cinema direto e pelo cinema-verdade. As novidades temáticas e tecnológicas, contudo, não foram suficientes para que uma parte da produção abandonasse o viés institucional, tão caro à escola britânica. Nos documentários tomados como instrumentos para a educação social, a temática não ultrapassava o campo científico ou pedagógico, cuja amarração estética apresentava, basicamente, narração em *off*, imagens que confirmavam ou ilustravam o texto narrado e, quando havia, entrevistado falando para a câmera. Devido a tais convenções, filmes como *O homem da câmera* (Dziga Vertov, 1929) só seriam classificados como documentários nos anos 60, quando a criatividade da qual falou Grierson parece ter de fato emergido com o cinema-verdade e com o cinema direto. O surgimento dessas duas propostas representacionais não implicou, porém, o sepultamento por completo da influência do modelo griersoniano. Pelo contrário, ele ainda continuou a ser adotado por muitos documentaristas latino-americanos.¹⁶⁴ A adoção deste método trouxe sérias implicações em termos de linguagem para o documentário, que passou a ser visto como um tipo de filme monótono, cansativo, pouco interessante, cuja finalidade era apenas servir como um veículo para propaganda de alguma instituição ou de alguém. Como aponta Renov, essa fixidez criou uma oposição entre ciência e arte, de tal forma que esta última por muito tempo permaneceu distante dos documentários, tanto em termos temáticos quanto estéticos. A aposta num modelo de linguagem mais “poético” sempre ocupou uma oposição à margem no campo documental, especialmente no período em que o griersonianismo exercia grande influência. No entanto, algumas propostas, anteriores à

¹⁶² *Ibid.*, p. 204.

¹⁶³ Essa estratégia é utilizada também em documentários estrangeiros como o espanhol *O milagre do candel* (Fernando Trueba, 2004) e o norte-americano *Favela Rising* (Jeff Zimbalist e Matt Mochary, 2004).

¹⁶⁴ Mais informações ver, Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Op. cit.; Burton, Julianne (org.). Op. cit.

consolidação da escola britânica, já traziam a dimensão estética como elemento-chave.¹⁶⁵ O tratamento criativo da realidade não precisa se divorciar dos recursos expressivos, sejam eles estéticos ou tecnológicos. Afinal, a partir do experimento é possível perceber as potencialidades de um determinado modelo representacional. Neste sentido, a dimensão estética precisa ser considerada, ou, como nos diz Renov,

O alvo comunicativo é frequentemente realçado pela atenção à dimensão expressiva. O filme pode utilizar mais efetivamente as potencialidades de suas escolhas para conduzir idéias e sentimentos. Nessa direção, a função estética nunca pode estar completamente divorciada da função didática, que ainda pode apresentar resquícios do “prazer de aprender”..¹⁶⁶

O documentário contemporâneo, mais do que nunca, parece estar atento a esta dimensão. A narrativa preza por novos matizes para a montagem e a fotografia, bem como utiliza outras formas de linguagem como a videoarte ou o videoclipe. Dissociado das regras do modelo temático e estético clássicos, o documentário encontra espaço para transitar em esferas até então impensadas, indo além do “discurso da sobriedade”, do qual falamos no início deste trabalho, ou seja, o documentário como local específico para retratar temas como política, educação ou ciência. A produção brasileira, especialmente do final dos anos 90 em diante, tem demonstrado atenção a este aspecto ao traçar uma nova configuração para a relação do documentário com o espectador. As inovações estéticas fazem o público se desprender de posicionamentos engessados, favorecendo um estreitamento com esse tipo de filme. Desse ponto de vista, o crescimento do interesse pelo documentário passa também pela maneira como ele lida e utiliza os recursos audiovisuais disponíveis a sua volta.

O hibridismo estilístico apontado por *O rap do pequeno príncipe...* nos convida a verificar como os outros filmes do *corpus* imprimem a estética da violência na imagem. Partimos do pressuposto que num filme a imagem é tão importante quanto o texto. Embora muitas análises privilegiem a fala dos personagens ou narradores, considerando o aspecto

¹⁶⁵ Renov cita alguns exemplos: entre eles estão *Nanuk*, o esquimó (1922), de Robert Flaherty, o ciclo de “sinfonias” sobre as metrópoles que começou em Berlim nos anos 20 e se espalhou pelo mundo, além do documentário *Rain* (1929), de Joris Ivens, cf. Renov Michael. “Towards a poetic of documentary”. Em: Renov, Michael (org.). *Theorizing documentary*. Nova York: Routledge, 1993, p. 33.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

textual como o epicentro da narrativa fílmica e, portanto, o objeto a ser analisado, não podemos corroborar essa perspectiva quando estudamos a violência urbana e a marginalidade no cinema. A materialização dessas questões também se dá a partir de enquadramentos, fotografia e montagem, e vai além da questão texto/imagem, aliando-se também ao som com a utilização da música, como veremos mais adiante.

Antes de verificarmos a estruturação dos personagens e, por conseguinte, os fatores que possibilitam sua presença na produção de documentários brasileiros, faz-se necessário atentar para o fato de que a linguagem cinematográfica também comunica. Dessa maneira, o termo “linguagem” deixa a esfera da abstração para também “falar”, “dialogar”, “comunicar-se” com o espectador. Analisaremos separadamente alguns elementos da linguagem cinematográfica, mas isso não implica que eles sejam estanques e não dialoguem entre si. Pelo contrário, a harmonia entre eles, em muitos casos, é crucial para o funcionamento do filme. A opção em separar cada item é fruto apenas de uma opção metodológica, que nos ajudará a entender como se estruturam, por exemplo, a montagem ou a fotografia.

Quando surgiu nos anos 60, o cinema direto¹⁶⁷ reivindicou para si a capacidade de mostrar a realidade sem qualquer possibilidade de intervenção. A câmera era posicionada diante de um acontecimento qualquer e a partir daí o diretor limitava-se a registrar, sem conversar com quem filmava, sem fazer perguntas. Este método de filmagem permitiu que cineastas como Frederic Wiseman, Richard Leacock e Robert Drew justificassem a captação da realidade em sua essência mais pura e original. Posteriormente esse argumento foi derrubado por pesquisadores e cineastas, pois a posição da câmera já implica uma escolha e, dessa forma, uma interferência diante do que se filma. Mesmo que não faça perguntas ao personagem filmado, o ângulo em que a câmera está situada já denuncia uma estratégia de enunciação.

O posicionamento da câmera na sequência de abertura de *Fala tu* resgata traços do cinema direto. No início do filme, os personagens são apresentados. O primeiro deles é Toghun, que trabalha como representante comercial. A câmera o acompanha em direção ao trabalho: sair de casa, pegar o trem, visitar as lojas para oferecer os produtos que vende. O segundo personagem a ser mostrado pelo documentário é Macarrão. Antes de sua aparição,

¹⁶⁷ De acordo com a classificação de Bill Nichols, que apontamos no capítulo 1, equivale ao modelo de observação.

vemos anotações de jogo do bicho, para que em seguida ele apareça. É neste momento que o posicionamento da câmera difere do que foi utilizado para captar o primeiro personagem. Macarrão é filmado de longe, como se não tivesse sabendo que a filmagem está ocorrendo. Vemos que ele trabalha como passador de bicho. Combatente, a terceira personagem, é mostrada em seu local de trabalho – uma empresa de telemarketing. Ao contrário dos outros dois personagens, ela interage com a câmera quando pergunta se a equipe vai entrar com ela no banheiro.

Esta sequência de abertura apresenta os personagens do filme, bem como o trabalho que lhes garantem a sobrevivência. É interessante notar como o posicionamento da câmera se relaciona com esta questão. Toghun e Combatente desempenham atividades legais, e a câmera está próxima a eles. Já Macarrão, que trabalha no jogo do bicho (proibido por lei), é captado de forma “oculta”. É como se a ilegalidade da atividade desenvolvida pelo rapper solicitasse um distanciamento, para que não se perca a naturalidade da prática. Esse posicionamento da câmera revela também uma ambigüidade: não temos como saber com exatidão se a intenção era captar as atividades da forma mais “real” possível ou se esta opção anuncia que o documentarista não compactua com o jogo do bicho, situando-se, portanto, distante. Dessa forma, o caráter marginal do personagem não se confirma apenas pelo fato de ele ser pobre e morador do morro, mas também por exercer um trabalho rechaçado pela lei. A ilegalidade, mais uma vez, insere na marginalidade quem a ela está diretamente vinculado.

A sequência de abertura de *O rap do pequeno príncipe...* apresenta um posicionamento da câmera que também merece ser destacado. Antes de apresentar os personagens, o documentário situa o espectador em relação ao local onde se passará a maior parte do filme, ou pelo menos de onde vêm seus protagonistas. Inicialmente há os planos do centro do Recife e seus prédios imponentes. A câmera é fixa, passeia por avenidas largas e iluminadas. O contra-plano acontece logo a seguir: o tranquilo passeio, que acontecia no centro da cidade, dá lugar a uma câmera subjetiva trêmula e nervosa, que sugere uma fuga entre becos e ruelas mal-iluminados. Se o centro ainda pode ser visto como um local aprazível, a periferia revela exatamente o contrário. A tranquilidade cede lugar ao pânico, a beleza à feiúra, a luz à escuridão. O centro nos ajuda a ver que na margem a conjuntura é outra. A imagem tremida (provavelmente a câmera devia estar na

mão) sugere uma tensão diante de um momento de risco ou perigo ocasionado por uma fuga ou perseguição, como pode ser visto também em *Notícias...*, na sequência em que o Capitão Pimentel se apresenta. Enquanto fala, a montagem alterna sua imagem com a de policiais em ação, onde o recurso da câmera tremida é também utilizado, fazendo o espectador vivenciar, de certa forma, o clima de incerteza e de tensão. Neste caso, a câmera na mão é o selo que atesta a autenticidade e a verossimilhança das imagens.

O enquadramento feito pela câmera denota uma opção de comunicação que convida o espectador a construir diferentes formas de se relacionar com a imagem. Em documentários cujos personagens estão envolvidos em situação ilícita, é preciso considerar qual a melhor forma de captar o rosto para que a imagem não cause nenhum tipo de problema ou constrangimento posteriormente. No caso de *Notícias...*, os depoentes presos no Instituto Padre Severino, dedicado à recuperação de jovens infratores, aparecem com o rosto borrado por um efeito de computador. Capta-se o depoimento e mantém-se o anonimato. É um recurso bastante utilizado nas reportagens televisas, porém desgastado, mas como o documentário foi feito para a TV, talvez essa opção tenha sido a preferida. Borrar o rosto do jovem em situação ilegal faz com que ele permaneça irreconhecível, mas, ao mesmo tempo, anula toda e qualquer possibilidade de percebermos as potencialidades do rosto, ou seja, sua expressão e sua identidade. O rosto não é apenas um espaço de funcionamento fisiológico, mas também um lugar de aparência, comunicabilidade e desejo; anulá-lo impede de verificarmos significações e subjetividades, condições indispensáveis para o que Deleuze e Guattari consideram *rostidade*, ou seja, uma multiplicidade que reafirma o valor da existência e cristaliza o rosto como uma máquina abstrata elaborada, que pode também se estender a outras partes do corpo dotadas de dimensão subjetiva e de significação. O homem não vive apenas como corpo físico, mas também a partir dos componentes subjetivos ou singulares adquiridos no convívio social e que, por consequência, determinam sua posição no mundo, ou como afirmam os autores “os rostos formam lugares de ressonância que selecionam o real ou o sentido”.¹⁶⁸ Borrá-lo nos impede de verificar sua “eficácia de cifração”¹⁶⁹, pois o homem habita um corpo ao qual atribui significados e valores, com os quais se reafirma como pessoa no mundo.

¹⁶⁸ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 32.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

Mas como apreender este aspecto sem comprometer a segurança e a privacidade do depoente? Uma saída seria o close no rosto, ou melhor, o superclose. Deleuze e Guattari consideram que o close no cinema teria duas funções: refletir a luz ou então acentuar as suas sombras até que se perceba todo o seu lado mais obscuro, menos visível.¹⁷⁰ Em *O rap do pequeno príncipe...* percebemos que há uma aposta nesta segunda possibilidade. Os depoimentos da mãe de Helinho mostram enquadramentos em supercloses: olho, boca ou lábio. Assim, sua imagem permanece preservada, isenta de reconhecimento. O close no rosto materializa a significação e a subjetividade, da qual falam Deleuze e Guattari, em enquadramentos que focam apenas em uma parte do lábio ou o olho, por exemplo. Mesmo com o superclose, percebemos a tristeza e a apreensão da mãe que pouco pode fazer pelo filho. O rosto borrado afirma de forma imediata a condição marginal em que se encontra o entrevistado. O superclose também. Ambos asseguram a proteção, mas a segunda opção, além de evidenciar uma criativa possibilidade estética, atesta a singularidade de quem presta o depoimento. Os jovens e policiais que têm seus rostos apagados por um efeito de computação gráfica só poderão afirmar a sua presença por meio do depoimento que prestam. Anula-se, portanto, todo e qualquer potencial subjetivo que o rosto pode fornecer, o que certamente enriqueceria tanto a narrativa quanto o fator estético do documentário.

A fotografia não está relacionada apenas ao enquadramento, mas também à iluminação e ao tratamento que a imagem recebe posteriormente, como foi visto em *Estamira*. Neste quesito, *O rap do pequeno príncipe...* apresenta alguns momentos que merecem ser destacados. Falamos anteriormente das cenas em que Garnizé aparece tocando atabaque e bateria. Além de elas estarem bem próximas da linguagem do videoclipe, evidenciam um cuidado com a fotografia. A luz projetada privilegia o músico, de forma que o ambiente em volta se torna secundário. Os enquadramentos também são incomuns: tomados de cima ou diagonais, com uma câmera inquieta que se aproxima e se afasta do músico rapidamente.

Quando Garnizé fala sobre a capacidade de transformação da música, a imagem a seguir, mesmo sem texto, procura mostrar um caminho oposto ao da marginalidade. Um dos pontos altos deste momento é quando uma montagem paralela intercala depoimentos de Garnizé e de outros justiceiros que falam dos critérios adotados para eliminar uma suposta

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 32.

“alma sebosa”, entre eles a tatuagem. A seguir, vemos um tatuador terminar uma tatuagem com a imagem de Che Guevara nas costas de Garnizé. A câmera percorre seu corpo e mostra outras duas do músico: Martin Luther King e Malcom X. A luz utilizada privilegia as tatuagens de Garnizé, e com essa sequência põe em xeque o discurso dos justiceiros, ao mostrar que pessoas “de bem” também podem ter tatuagens. Neste caso, fotografia e montagem se articulam para mostrar que o envolvimento com o crime é uma alternativa a ser repensada e que a regeneração, mesmo que pareça distante, é possível.¹⁷¹ Isso nos levar a pensar, com Bill Nichols, a possibilidade do “corpo como testemunha”¹⁷², facilitado pelo que o autor considera *performance virtual*, isto é, o momento em que os atores sociais representam eles mesmos, sem utilizarem os recursos típicos da performance tradicional.

O deslocamento do conceito de performance privilegia o não planejado, o que está fora do *script*, algo que o cotidiano ajuda a construir. Para isso, é necessário que o documentarista veja no inesperado a possibilidade do acontecimento fílmico.¹⁷³ Além disso, tal procedimento abala as estruturas de um possível modelo convencional para o documentário. Nessa direção, o corpo no documentário ajuda a construir sistemas de representação, ficando para segundo plano o caráter de ilustração ou personificação de um fetiche. O corpo se torna o veículo de apresentação de si, pois é dotado de imaginário e identidade, e contribui para o desenrolar da narrativa, pois “a dor, a dúvida, o orgulho e o conhecimento não podem estar separados do corpo onde eles residem”.¹⁷⁴

Um outro momento em que a fotografia atua de forma peculiar no documentário *O rap do pequeno príncipe...* é na sequência em que Garnizé fala da experiência de viver no Recife. Durante o depoimento, seu rosto é captado de perfil com a cidade ao fundo. Em alternância a Garnizé, o documentário mostra imagens de skatistas atravessando pontes e avenidas movimentadas do centro do Recife. Neste momento, há uma alternância do foco que muda de acordo com o que é dito. Quando Garnizé fala sobre o Recife, seu rosto fica embaçado, em segundo plano, e a cidade ao fundo surge na tela como a imagem principal. Quando o músico fala de suas experiências pessoais, acontece o inverso, o foco permanece

¹⁷¹ Nesse depoimento, Garnizé cita o exemplo de Malcom X que, segundo o músico, tinha sido traficante e gigolô, e depois mudou o rumo de suas ações.

¹⁷² Nichols, Bill. “‘Getting to know you...’: knowledge, power, and the body”. Em: Renov, Michael (org.). *Theorizing documentary*. Nova York: Routledge, 1993, p. 175.

¹⁷³ Cf. *Ibid.*, p. 224.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 187.

em seu rosto de perfil, e a cidade em segundo plano. Mais uma vez, as potencialidades do rosto dos personagens são utilizadas no documentário.

Destacamos que os elementos da linguagem cinematográfica não ficam isolados, como se fossem compartimentos fechados sem conexão entre si. Vimos anteriormente como a montagem aliada à fotografia pode proporcionar ricas seqüências. Compreender como a montagem nos documentários em questão articula imagem e som para evidenciar a marginalidade e a violência urbana torna-se indispensável. *Notícias...*, *O rap do pequeno príncipe...* e *Fala Tu* apresentam encadeamentos semelhantes, mas que ao final resultam em três tipos diferentes de montagem. A montagem dos filmes, respectivamente, pode ser considerada como *blocada*, *mista* e *partida*.

Por ser dividido em blocos temáticos, *Notícias...* concentra boa parte das informações sobre um determinado tema em cada um deles. Isso não significa, contudo, que não haja comunicação entre os blocos. Em alguns casos, um ponto destacado num determinado trecho serve para introduzir o próximo tema. Isso confere ritmo à narrativa, para que ela obedeça ao critério da separação temática. A montagem mista de *O rap do pequeno príncipe...* tem a ver com a multiplicidade estilística que o documentário propõe, ao recorrer à linguagem cinematográfica padrão e aproximando-se de outras, como o videoclipe. Este emaranhado de recursos imagéticos confere ao documentário um ritmo que difere de *Notícias...* e *Fala Tu*. No começo do documentário, as seqüências são ágeis, a montagem recorta o que há de mais importante na fala dos personagens principais e secundários. Passado esse momento, o filme aposta em seqüências mais subjetivas e introspectivas, mudando também o ritmo, que passa a apresentar planos mais longos como as tomadas na praia, no baile funk e no jogo de futebol. Em *Notícias...* a preferência é pela seqüência imagética que não disperse o espectador, que o faça lembrar constantemente do estado de alerta em que se encontra a sociedade brasileira. Já em *O rap do pequeno príncipe...* a intenção é mostrar o contraste entre as possibilidades de inserção social na periferia, sem, no entanto, perder de vista um possível caráter lúdico que possa existir neste espaço urbano. A montagem partida de *Fala tu* apresenta uma harmoniosa junção de planos curtos e mais demorados. O documentário seleciona um tema como, por exemplo, o vínculo dos personagens com a religião, e destrincha os depoimentos no decorrer da narrativa. Este aspecto pode ser visto em diversos momentos ao longo do documentário: a relação com o

pai (a de Macarrão é conflituosa; a de Toghun é harmônica, embora superficial), a religião (Toghun é budista; Combatante é adepta do Santo Daime e Macarrão trava um conflito com a mulher evangélica que tenta levá-lo para Igreja) ou os sonhos (Combatente pensa em viver de música; Toghun quer fazer faculdade de Comunicação Social). Enfim, são muitos os exemplos e eles mostram que a montagem de *Fala Tu*, ao contrário da de *Notícias...*, que concentra as informações em blocos seqüenciais, e de *O rap do pequeno príncipe...*, que recorre a diversos recursos estéticos, obedece a uma estrutura que aposta na repetição, para trazer uma informação nova, para conhecermos melhor os personagens do documentário e seus universos.

A montagem dos três documentários apresenta duas estruturas básicas: (1) durante a fala do personagem, as imagens ilustram diretamente o seu depoimento e (2) a relação indireta entre a fala do personagem e a imagem exibida. Esse primeiro aspecto é menos recorrente que o segundo, embora seja utilizado. Como exemplo, uma passagem em *Notícias...* mostra a captura de um jovem e o conseqüente procedimento da polícia. Trata-se de uma voz feminina, provavelmente alguma mãe, que já conhece a maneira como a polícia age diante da prisão de um jovem que atue no comércio de drogas, especialmente se a sua função é baixa na hierarquia do narcotráfico. O depoimento que ilustra a imagem diz que os policiais costumam levar esses jovens para locais de difícil acesso do morro, para executá-los a seguir. A imagem mostra os policiais subindo o morro com um jovem algemado. Para evitar a execução, a depoente informa que é preciso uma pressão por parte de familiares, que não podem se afastar dos policiais, para que nada de ruim aconteça com o jovem capturado. É o que vemos na imagem, o jovem está cercado por policiais, mas também por parentes e vizinhos, que os pressionam para conduzi-lo à delegacia. Diante da pressão dos familiares, a polícia desiste da execução e leva o preso embora dentro de uma viatura. A cena termina com aplausos de parentes e vizinhos. Seqüências desse tipo só reforçam aquilo que discorremos no capítulo anterior: cada vez mais os papéis entre agente e vítimas no contexto de violência são difíceis de definir. A polícia, que deveria dar segurança à população e agir de acordo com a lei, dá um exemplo completamente oposto.

Mas é o segundo aspecto destacado que permite abarcamos de forma mais apurada a maneira como a montagem reflete a questão da violência urbana. Em *Notícias...* poderíamos destacar sete passagens elucidativas desse aspecto, em *O rap do pequeno*

príncipe, cinco, e seis em *Fala Tu*.¹⁷⁵ Para que a análise não se torne exaustiva, vamos concentrar as atenções em apenas algumas delas. No documentário *O rap do pequeno príncipe...* há uma sequência em que um carro de som circula pela comunidade, convidando a população a assinar uma petição pela libertação do justiceiro Helinho, uma vez que suas atividades trouxeram a paz para a comunidade. Enquanto aparecem as imagens do carro circulando, poderíamos ter, como opção mais óbvia, imagens do justiceiro. Mas essa opção é desconsiderada: quem aparece são exatamente as pessoas a quem ele protegia. São tomadas de rostos e corpos e, ao mesmo tempo, do cotidiano do lugar. Uma outra passagem elucidativa é quando a repórter fotográfica da Folha de Pernambuco, Ana Clarissa Almeida, fala sobre sua atividade – fotografar corpos que serão publicados no caderno de polícia do jornal. Durante sua fala, as tomadas da depoente são alternadas por fotografias que, em vez de cadáveres, mostram o desespero das mães ao verem os filhos mortos no meio da rua. Neste caso, o realismo das fotografias dispensa qualquer imagem em movimento. Ainda em *O rap do pequeno do príncipe...* Garnizé fala da questão da violência urbana no bairro onde mora, mas as imagens que aparecem são as dos integrantes do grupo *Faces do Subúrbio*, caminhando por algum bairro da periferia. Em *Fala Tu*, também temos um momento em que Combatente fala da importância do rap e as imagens que vemos são de bairros da periferia do Rio de Janeiro. Há, nesta passagem, uma relação implícita e mais sutil, uma vez que programas dedicados ao rap são transmitidos por rádios comunitárias que atuam basicamente em morros, favelas ou bairros pobres.

Estas passagens ilustram como a montagem entre imagem e texto falado ajuda a retratar o contexto de marginalidade e violência urbana. Há dois momentos em *O rap do pequeno príncipe...* que subvertem esse recurso. Depois que as cenas sobre as opções de lazer na periferia são exibidas, a sequência a seguir é marcada por uma ausência total de som. Vemos as imagens do presídio, mas em silêncio. É como se estas imagens falassem por si. Neste momento, qualquer depoimento ou narração pareceria desnecessário ou redundante. O segundo momento acontece quando Helinho diz que a prisão é o inferno. Em vez de uma cena que corroborasse sua afirmativa, com imagens de selas super lotadas, temos uma tomada do pátio do presídio completamente vazio, em que mais uma vez impera

¹⁷⁵ Esses números não são fechados, mas sim uma mostra de como esse tipo de montagem perpassa todos os documentários.

o silêncio. Pelo visto, não se pode desfrutar a qualquer hora dos espaços que o “inferno” tem a oferecer.

Música e narrativa

O som captado *in loco* é um elemento vital para o documentário. Além dele, a música também contribui para a constituição da narrativa do documentário. Inicialmente vista como trilha sonora, a música no cinema transcende este aspecto, sendo capaz também de ser o fio condutor na narrativa (geralmente nos musicais). Ela ajuda a reforçar sentimentos, aproximando o espectador da história. Nos documentários do *corpus*, ela assume diferentes funções, o que nos mostra que seu potencial vai além da trilha sonora.

A música em *Notícias...* é mais discreta, já que o documentário concentra-se basicamente na força das imagens e dos depoimentos. Mesmo assim, ela é fundamental para a criação de um “clima” que cada momento sugere. No início do documentário, no bloco “O início”, quando Paulo Lins e o ex-traficante Gordo explicam como surgiu o tráfico, a música que ouvimos ao fundo, em todo o bloco, é de tom fúnebre, insinuando ao espectador que a história a ser contada não é tão agradável, tampouco tem final feliz. Já na passagem que descrevemos anteriormente, sobre o jovem que corre risco de morte após ter sido capturado pela polícia, a música sugere tensão e suspense, em consonância com o acontecimento visto nas imagens. O tom fúnebre volta novamente na sequência final do documentário, em que uma montagem paralela mostra dois enterros, o de um traficante e o de um policial. Nota-se, em *Notícias...*, uma aposta óbvia em termos musicais. Em momentos tristes, música fúnebre; em momentos de tensão, música que sugere suspense. Observa-se uma alusão a um recurso usado em reportagens de TV que abordam essa temática, talvez numa tentativa de aproximar-se da linguagem televisiva, tal qual acontece ao tratamento dispensado aos rostos dos jovens infratores.

Em *O rap do pequeno príncipe...* a música serve principalmente para dar agilidade à narrativa. Num filme em que um dos personagens centrais é músico, a música é um elemento particularmente importante. Em vários momentos, a música é captada *in loco*, como é o caso das cenas em que Garnizé toca atabaque, ou no show do *Faces do Subúrbio* em um festival de rock. Os depoimentos de Garnizé a todo instante enfatizam a necessidade

da expressão artística como uma possibilidade de socialização juvenil. Portanto, nada melhor do que mostrar quem defende um determinado discurso pondo-o em prática. O caráter é ilustrativo, mas isso não implica redundância, pois confere agilidade à narrativa. A música em *O rap do pequeno príncipe...* também sugere a criação de uma atmosfera, como acontece em *Notícias...*. Porém a música fúnebre é preterida pela batida trip-hop,¹⁷⁶ que também sugere um clima pouco animado; mas, neste caso, evita-se o óbvio na cena em que o plano aéreo da periferia do Recife é acompanhado pela melodia da música Glory Box, acrescida de uma “letra” que lista bairros das periferias dos grandes centros urbanos.

No documentário *Fala tu*, por sua vez, a música assume um outro caráter. O filme tem três rappers como protagonistas. Logo, seria inevitável que eles não mostrassem suas composições. Mas o que poderia ser mera ilustração ganha um outro tom. Vemos, em forma de música, relatos, desabafos e opiniões. Combatente é a primeira personagem a apresentar sua música. A letra conta a história de uma mulher que se envolveu com um traficante e hoje sofre as consequências. Como o grupo do qual faz parte é formado só por mulheres, muitas das canções enfatizam o cotidiano e as experiências da mulher da periferia. Já o rapper Macarrão passa para a música experiências pessoais. A primeira que apresenta conta a história de um dia de visita no presídio. A inspiração veio por conta de um irmão, que já passou pela cadeia. As letras de Toghun reforçam a necessidade de consciência por parte do negro de sua posição na sociedade, incitando-o a deixar a condição subalterna através do estudo. Com esses exemplos, vemos que a música contribui para o desenvolvimento da narrativa, funcionando também como discurso político. Música e narração se confundem, portanto. Ao cantarem, Toghun, Combatente e Macarrão reafirmam seus posicionamentos sobre temas que não desfrutam da atenção devida. A música, neste caso, torna-se mais eficaz do que o depoimento, e nos chama a atenção para as adversidades sociais a que os setores marginalizados estão submetidos. Uma questão urgente, mas que ainda é vista e tratada como se fosse secundária.

¹⁷⁶ De uma maneira bem genérica, o trip-hop pode ser considerado como um hip-hop desacelerado, porém sem o vocal rap. Tarata-se de um estilo musical surgido no meio dos anos 90, na cidade de Bristol, Inglaterra. Entre os grupos mais expressivos estão Massive Attack, Portishead, Tricky e Morcheeba.

5. O personagem no documentário

Entender a presença dos grupos marginais na produção de documentários passa inicialmente por reconhecer que eles são a maioria na sociedade brasileira. Vivemos em meio a bolsões de miséria e desigualdade, e o documentário, por voltar-se com uma certa frequência para temas de caráter “social”, vai procurar saber quem são os integrantes desses grupos e o seu modo de viver. O contexto urbano dos grandes centros brasileiros é constituído por uma série de afluentes que deságua em um antigo e conhecido problema: a deficiente infra-estrutura urbana. Quanto maior a densidade territorial das cidades, maior é a constelação de implicações negativas acerca das condições de sobrevivência desses centros. O reflexo desse quadro se vê na queda dos níveis de consumo, na precariedade das habitações, nos baixos salários e no grande número de pessoas que vivem abaixo da linha da pobreza. Temos, portanto, um panorama mais do que favorável para o cerco da periferia, que avança tanto geograficamente – expansão das favelas nos bairros de classe média e alta -, como também em termos sociais, culturais e simbólicos, cujos desdobramentos são sentidos também nas áreas nobres das cidades, como vimos no terceiro capítulo deste trabalho.

É sobre os fatores que condicionam essa visibilidade a partir da produção de documentários brasileiros que iremos tratar a partir de agora. Filma-se o marginal porque ele está ao nosso lado, quer queira, quer não, uma vez que a tentativa de aproximação revela a condição humana. Tão importante quanto saber o *porquê* da presença dos grupos marginais na produção de documentários é saber *como* se dá essa inserção. Sabemos que essa tarefa demanda um tempo mais extenso de pesquisa, de forma que, no momento, apostamos na possibilidade de que através do *porque* entenderemos, dentro possível, o *como*. Em seu trabalho sobre o significado da pobreza, Alba Zaluar relata a dificuldade diante de tal aproximação

(...) escrever sobre os “pobres” urbanos no Brasil de hoje é uma dupla ousadia. Primeiro, porque os “pobres” constituem a maior parte da parte da população urbana, podendo apenas ser sinônimo para outra palavra no discurso político nacional: o povo. Segundo, porque os “pobres” enquanto categoria social [sic] exercem notável fascínio sobre os pensadores daqui e dalhures, sendo alvo de

teorias a respeito do seu papel político e econômico em sociedades em desenvolvimento.¹⁷⁷

Nesse caso, coincidem os interesses do antropólogo e do cineasta, colocando-os na mesma seara: apreender uma determinada forma de vida. Ambos realizam o registro, mas é preciso salientar que o cinema se constituiu inicialmente como uma atividade artístico-cultural, enquanto a antropologia é uma disciplina, que tem uma história disciplinar desde as suas origens. A aproximação é válida, mas não se pode perder de vista suas especificidades. Antropólogos e cineastas devem estar abertos para apreender singularidades e pontos de vistas que nos mostrem a densidade existencial das pessoas em foco. Esse tipo de posicionamento torna-se cabal para que não se repita o que aconteceu nos anos 60. Como aponta Jean-Claude Bernardet, antes de 1964, os intelectuais, fortemente inspirados pelas teorias marxistas, creditavam ao povo uma capacidade ímpar de resistência. Depois do golpe, ao constatar que tais ideais não se concretizaram, restou à classe média – “geradora de consciência” – explicar as causas de tal fracasso da resistência popular frente ao golpe. A tese é de que o povo seria alienado, sendo que era preciso confirmá-la. Para os intelectuais da época - muitos deles cineastas -, a religião era o agente responsável pela alienação da população.¹⁷⁸

Essa conjuntura nos leva a verificar a relação entre cineasta e personagem. No documentário, esse vínculo é menos previsível, pois o personagem não foi previamente construído pelo roteiro. A pessoa que presta o depoimento pode até, diante das câmeras, criar um personagem, simular, inventar. Mas esse momento ainda assim reserva um grau de imprevisibilidade que faz da incerteza o princípio norteador do documentário. Nesse sentido, o personagem pode assumir diferentes relações com o documentarista, como pode também elaborar diferentes “versões” para si.

O fio condutor dos filmes do *corpus* dessa pesquisa é a abordagem, cada um à sua maneira, da experiência com o cotidiano de violência urbana. Se a marginalidade costuma

¹⁷⁷ Zaluar, Alba. *A máquina e a revolta. As organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 34.

¹⁷⁸ Para um detalhamento sobre a relação dos setores intelectuais com o povo durante a ditadura militar, ver Bernardet, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Já para a religião como a principal causa da alienação do povo, ver Bernardet, Jean-Claude. "Cinema e Religião". Em: Xavier, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ser vista do ponto de vista do coletivo - “grupos”, “setores”, “comunidades” -, a fala do depoente nos mostra que, antes do coletivo, existe o singular. Dessa forma, o documentário se apresenta como espaço privilegiado para esse tipo de investigação.

A singularidade do personagem, portanto, é que nos dará as pistas para entendermos a sua presença na produção brasileira de documentários pós-1993. Para isso, as considerações de Bakhtin sobre o vínculo entre autor e personagem podem nos ajudar a compreender a relação entre documentarista e seu depoente. No âmbito da literatura, o autor discorre sobre as possibilidades e implicações que podem existir desde o processo de formação do personagem até o momento em que ele se torna independente. Esse percurso, no entanto, não é cronológico, mas sim orientado pelos arranjos que a temática suscita. Porém a proposta de Bakhtin transcende o campo literário para se fazer presente na arte de maneira geral. Essa é uma premissa que o próprio teórico evidencia. Seus postulados devem ser vistos como implicações que também se estendem à obra de arte, à vida, ao cotidiano, ou, em suas palavras, “a personagem e o autor acabam não sendo elementos do todo artístico da obra, mas elementos de uma unidade prosaicamente concebida da vida psicológica e social”.¹⁷⁹ Por essa via, o estudo realizado por Bakhtin pode contribuir para o entendimento da dinâmica entre o documentarista e o personagem de seu filme.

A forma como o autor se relaciona com o personagem pode assumir diversas configurações. Bakhtin pontua algumas delas, mas, para o nosso trabalho, interessa-nos a relação em que o personagem não está subordinado ao seu criador.¹⁸⁰ Esse vínculo permite uma relação de reciprocidade entre ambos, fazendo com que, durante o processo de produção, o autor esteja atento ao acontecimento do personagem. De acordo com o teórico, essa separação não deve ser vista como absoluta e definitiva, como se cada um trilhasse um caminho próprio. A separação da qual fala Bakhtin é necessária, para tornar o personagem autônomo e para que o autor experimente o devir do personagem ao se isentar de si. Esse primeiro aspecto pode ser visto a partir do momento em que “o autor conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga, mas também em outro

¹⁷⁹ Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Op. cit., p. 7.

¹⁸⁰ Além dessa possibilidade, Bakhtin identifica ainda outras duas: a personagem exerce total influência sobre o autor, fazendo com que ele se subordine às diretrizes estabelecidas pela personagem. Já na segunda condição há o inverso, isto é, o autor é que se apropria da personagem e determina a ela desígnios e ações. Mais detalhes, cf. *Ibid.*, pp. 15-20.

sentido, que por princípio é inacessível à personagem”.¹⁸¹ A partir dessa premissa, o autor terá melhores condições para captar o personagem e os acontecimentos a ele correlatos. Tal possibilidade fornece as condições necessárias para a separação entre ambos. Sobre essa questão, Bakhtin considera que a distância permite abarcar integralmente o personagem, pois se autor o usa para falar em seu lugar, “já não estamos diante de um princípio esteticamente produtivo do tratamento da personagem”. Essa relação de autonomia pode pressupor uma certa superioridade do personagem em relação ao autor, ou então o contrário, uma vez que ele é criação do autor, estando, dessa forma, subordinado ao seu criador. Porém o sentido que Bakhtin adota é outro: ele prevê uma relação em que o personagem também apresenta regiões obscuras e inacessíveis, inclusive para o autor. Nesse sentido, o teórico discorre sobre o personagem:

Difusa de dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido do conhecimento e no acontecimento aberto do ato ético, abarcar a ele e sua vida e completá-la até fazer dela um *todo* com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma: com a plenitude da imagem externa, o fundo que está por trás dela, a sua relação com o acontecimento da morte e do futuro absoluto, etc.¹⁸² [grifo do autor]

Esse distanciamento é fundamental para que o autor possa vivenciar experiências a partir do contato com o universo do personagem. Nessa direção, Bakhtin e Deleuze se aproximam. Em suas considerações sobre o cinema de Jean Rouch (e sobre o documentário de uma maneira geral), Deleuze afirma que a experimentação de si deve passar inevitavelmente pelo devir do outro. Se o personagem recorre à fabulação para reafirmar sua existência real, em vez de fictícia, esse exercício deve ser feito também pelo diretor, só que dessa vez ele a utiliza para se tornar outro no movimento em que toma o seu personagem como peça chave da narrativa fílmica. O autor resume a relação em três procedimentos:

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸² *Ibid.*

A personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função de fabulação); o cineasta deve atingir o que a personagem era ‘antes’ e será ‘depois’, deve reunir o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro; o devir do cineasta e de sua personagem já pertence a um povo, a uma comunidade, a uma minoria da qual praticam e libertam a expressão.¹⁸³

Esse posicionamento deve cooperar para que o personagem mostre seu potencial individual e passe a ser autor de si. Essa é a condição para uma relação de separação entre ambos, balizada na independência. O sentimento do personagem, nesse caso, pode ser mais significativo e importante do que o próprio, embora a separação entre um e outro nem sempre seja legível.

A relação entre autor e personagem é melhor visualizada no estudo de Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski. O teórico russo investiga como os personagens do escritor se relacionam com o mundo, consigo e com o autor. De acordo com Bakhtin, eles são autônomos, inacabados e pensam sobre si. Veremos a seguir como o teórico chega a essa conclusão. Antes é preciso ressaltar que suas formulações se aplicam unicamente ao universo dos personagens de Dostoiévski. Nossa intenção não é transpor as considerações de Bakhtin sobre a obra do escritor para o nosso trabalho, mas verificar em que medida sua análise nos auxilia na investigação sobre a construção dos personagens dos documentários selecionados por esta pesquisa.

A questão norteadora do personagem, para Bakhtin, é identificar como ele se relaciona com o seu mundo, mas principalmente com o universo exterior, num processo que torna constante essa relação uma via de mão dupla, tornando-o um agente ativo do seu mundo, e desconstruindo a idéia de que apenas o autor é responsável pelos desígnios do personagem. Como aponta Bakhtin, “(...) o que deve ser revelado (...) é (...) *o resultado definitivo de sua consciência e de sua autoconsciência*, em suma, *a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo*”.¹⁸⁴ [grifo do autor]

Esse conhecimento de si por parte do personagem, definido por Bakhtin como *autoconsciência*, mostra-se uma categoria analítica particularmente importante para o nosso

¹⁸³ Deleuze, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Op. cit., p. 186.

¹⁸⁴ Bakhtin, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, pp. 46-47.

trabalho. A partir do momento em que o personagem empreende esse exercício, permite ao autor debruçar-se sobre sua realidade, e, principalmente, sobre sua autoconsciência - item seminal para a representação de qualquer personagem que personifica o mundo material. Para que se exerça plenamente, a autoconsciência não pode ser vista como um veículo para a materialização da posição do autor, pois dessa forma não é possível que

os acentos da autoconsciência da personagem estejam realmente objetificados e a própria obra estabeleça a distância entre personagem e o autor. Se não estiver cortado o cordão umbilical que une personagem ao seu criador, então não estaremos diante de uma obra de arte mas de um documento pessoal.¹⁸⁵

Se a dimensão pessoal do autor prevalece, não teremos um personagem singular e diferenciado, mas sim a criação de um modelo pré-concebido que vai apenas corroborar as impressões do autor. É preciso ter em mente que o personagem está sujeito a rearranjos e a reajustes e, acima de tudo, à ambigüidade, que, para Bakhtin, é a característica chave do personagem de Dostoievski.

Uma visão tácita sobre a relação com sua autoconsciência e com o mundo que o cerca engessaria a capacidade criativa e a de se reinventar, de reconhecer suas limitações e conflituosidades - caracteres não apenas do personagem dostoievskiano, mas do ser humano, que é sempre incompleto, instável e assimétrico. Para mostrar sua verdadeira essência, o personagem precisa ser questionado, instigado a pensar sobre seu papel na sociedade ou ambiente em que vive. A construção de um mundo pronto e acabado pouco ajuda a revelar a verdadeira natureza constituidora do personagem.

Por consequência, o discurso desse personagem também assumirá as características citadas, deixando para segundo plano uma voz pura, unívoca e fechada. É uma voz que presa muito mais pelo caráter dialógico do que monológico. Bakhtin percebe o dialogismo como característica essencial para a constituição da linguagem, sendo a condição para toda e qualquer produção de sentido do discurso. Através das relações dialógicas estabelecidas no interior da linguagem, o discurso pode apresentar uma tendência à polifonia, conceito que desautoriza a condição monológica do discurso, destituindo a idéia de autor como

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

sujeito ideologicamente centrado. Bakhtin traz essa discussão para o vínculo entre autor e personagem na obra de Dostoievski, ao defender que “a vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque *dialogico*, diante do qual ele responde *por si mesmo* e se revela livremente”.¹⁸⁶ O dialogismo permite que o autor fale *com* o personagem e não *sobre* ele.¹⁸⁷ Tal qual o personagem, o dialogismo está passível às interferências do mundo exterior e se constrói a partir do ponto de vista que não seja unicamente o do autor.

Antes de passarmos à questão da inserção do marginal na produção de documentários, faz-se necessário verificar como estão estruturados os personagens dos documentários escolhidos para essa pesquisa. Vale lembrar que as observações que faremos aqui não representam e nem abarcam a amplitude que os personagens dos documentários realizados pós-1993 são capazes de suscitar. Mais uma vez, é preciso frisar que os documentários selecionados nos darão indícios para o entendimento dessa questão. Acreditar que apenas esses três responderiam plenamente às indagações feitas por esse trabalho seria demasiado ingênuo. Por essa razão, tomamos Bakhtin como referência, pois se o próprio personagem, em sua essência, já é multifacetado e ambíguo, um pequeno conjunto de documentários também apresentará essa característica.

Observar a construção do personagem torna-se imprescindível para entendermos os motivos pelos quais os grupos vinculados à violência urbana estão presentes na produção de documentários. A construção à qual nos referimos diz respeito à maneira como eles aparecem nos documentários e que imagens se constroem a partir de sua aparição e de sua fala, o que nos leva a verificar se representam ou não um determinado grupo. A relação difere da literatura, em que o personagem é criação do autor, mesmo com toda independência que possa existir. No caso do documentário, a pessoa que se tornará personagem já existe e continuará existindo após realização do filme. Cabe ao documentarista, em sua relação com a pessoa filmada, tornar possível que ela, como personagem, tenha condições de externar ou registrar sua autoconsciência.

Durante a realização de um documentário, é comum o trabalho de pesquisa no momento da pré-produção. Neste processo, faz-se um levantamento do que pode contribuir para a confecção do documentário, ou seja, as entrevistas com os futuros personagens, para

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 59. [grifo do autor]

¹⁸⁷ Adaptamos aqui a frase de Eduardo Coutinho que diz: “meu interesse é fazer filmes com os outros e não sobre os outros”.

que se possa saber mais sobre ele ou sua sobre sua relação com o tema está pauta. Mesmo de posse dessas informações prévias, o documentarista está totalmente sujeito às ações do acaso. Ele pode ser surpreendido com uma fala ou relato que não constava no material colhido na pré-produção. Assim, as manifestações particulares são de extrema importância para caracterizar o registro feito pelo documentário.

Os personagens dos filmes selecionados, de maneira genérica, apresentam especificidades que os diferenciam entre si. Em *Notícias de uma guerra particular*, os documentaristas trabalham com o tipo¹⁸⁸, a saber: o policial, o traficante, o morador. Mas essa relação não é estanque, tampouco revela um autoritarismo vertical, que enquadra os depoentes em categorias fixas. Salles e Lund trabalham muito mais com a “reinvenção” do tipo do que com um modelo pré-estabelecido, pois, como vimos, temos acesso apenas a um aspecto dos personagens que formam a tríade do documentário. No entanto, a contraposição de vozes faz com que nenhuma delas soe como definitiva, deixando, portanto, para o espectador tirar suas próprias conclusões - algo jamais cogitado num documentário onde o documentarista trabalha com pressupostos previamente definidos. Helinho e Garnizé, protagonistas de *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*, deixam transparecer, ainda que timidamente, a ambigüidade que os cercam. Nesse documentário, nota-se uma necessidade de reforçar a importância das atividades dos dois protagonistas, mesmo que uma delas esteja em desacordo com a lei. Como a intenção não é travar uma “quebra-de-braço”, mas sim apresentar os dois lados, a busca de uma suposta neutralidade ou isenção muitas vezes estará cercada por ambigüidades das duas partes, como veremos adiante. Em *Fala Tu*, o caráter ambíguo também está presente, mas o que fica notório é o quanto seus personagens são instáveis e inconclusos. Eles não correspondem ao protótipo de um representante da cultura hip-hop, mas vão além desse aspecto ao apresentarem dúvidas, inquietações e posicionamentos como qualquer outra pessoa. Vejamos agora com mais detalhes como eles se estruturam.

O tipo revisitado

¹⁸⁸ A noção de tipo que adotamos vem do trabalho de Jean-Claude Bernardet sobre o modelo sociológico, que faz de seus personagens confirmadores de posicionamentos pré-estabelecidos pelo cineasta, ou, nos termos do autor, “tipos”. Mais detalhes, ver Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Op. cit.

Notícias de uma guerra particular, ao explicitar fatores, tensões e desdobramentos do tráfico de drogas, volta-se muito mais para uma situação geral, para que possamos entender o funcionamento da “engrenagem” que é o narcotráfico. Talvez por essa razão o contexto ganha mais evidência do que os personagens, cuja presença não é ilustrativa, tampouco serve para corroborar uma tese pré-concebida. Embora utilize o personagem-tipo – morador, traficante e policial –, *Notícias...* se distancia da aplicação sociológica tão presente nos documentários dos anos 60 e 70. A idéia do “tipo” no documentário, elaborada por Bernardet, diz respeito a um personagem cuja função é reafirmar o posicionamento do diretor sobre o tema tratado.¹⁸⁹ Dessa forma, qualquer informação que esteja fora do *script* elaborado pelo documentarista será desconsiderada na montagem.¹⁹⁰ Esse modelo implode a possibilidade de uma conflituosidade de vozes no documentário, pois o que fica em primeiro plano é o posicionamento do documentarista explicitado na escolha dos depoimentos, na narração em *off* e na montagem. *Notícias...* não recorre a essa possibilidade ao apresentar um emaranhado de vozes que deixa para o espectador elaborar hipóteses ou conclusões. Dessa forma, há uma maneira diferente de se relacionar com o tipo, uma forma que garante sua presença, mas não elabora um discurso pré-concebido. Mesmo assim, a partir do momento em que o documentário não abarca a dimensão individual que o traficante ou o morador podem apresentar (o documentário parece se interessar apenas por um aspecto de cada um deles, ou seja, o que os liga diretamente àquele contexto), há um reforço no imaginário social, em que os personagens representam apenas a “categoria” à qual estão vinculados. Essa é a desvantagem da tipificação. Nesse sentido, eles são representantes de grupos ou setores e sua individualidade é relegada para

¹⁸⁹ A discussão em torno do “modelo sociológico” (a expressão se dá porque muitos documentários realizados nos anos 60 receberam a aprovação de sociólogos da Universidade de São Paulo) acontece basicamente a partir do filme *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), que trata da imigração nordestina para a região Sudeste, especialmente para o estado de São Paulo. Nesse modelo, o locutor atua como a voz da razão, a voz de Deus, e os personagens como ilustração de sua fala. Locutor e depoente desempenham papéis bem determinados: se uma das partes subordina a outra, logo os imigrantes serão o objeto da fala do locutor, que ocupa o papel de sujeito. A significação do filme, nesse contexto, passa inevitavelmente pelo esquema *particular/geral*. Isso significa que no modelo sociológico não há espaço para as singularidades dos personagens-depoentes. Eles são vistos como uma grande massa amorfa que apenas confirma informações e estatísticas anteriormente selecionadas. O modelo sociológico de Bernardet também toma outros dois documentários – *Maioria Absoluta* (Leon Hirzman, 1966) e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965) – como suporte. Segundo o autor, o objetivo desses documentários é mostrar que a histeria provocada pelo futebol também se constitui como uma forma de alienação. Mais detalhes, ver *Ibid.*

¹⁹⁰ Bernardet dá como exemplo o fato de que em *Viramundo* apenas a questão da terra é que impulsiona a imigração do sertão nordestino para o Sudeste. Se, por exemplo, a mudança foi proporcionada por questões familiares, essa informação será eliminada na montagem, cf. *Ibid.*, p. 19.

segundo plano. Sabemos sobre o policial, suas atividades, sua opinião sobre o tráfico, e apenas isso. Por sua vez, o traficante e o morador falam apenas sobre a relação com o tráfico. Tal estratégia revela opções do encaminhamento da abordagem do tema. Além disso, a discussão em torno do tráfico de drogas, até então não realizada pelo documentarismo brasileiro, reforça a necessidade de primeiro atentar para o contexto geral, para em seguida verificar a dimensão subjetiva dos personagens. Um dos motivos que explica esse posicionamento diz respeito ao tempo do documentário. Seria pouco provável que em 56 minutos os documentaristas pudessem explicitar outros aspectos dos personagens que, direta ou indiretamente, também estão vinculados à temática e que também ajudam no seu entendimento.¹⁹¹

Os personagens em *Notícias...* são “semi-abertos”, ou seja, temos acesso apenas a uma parte do todo que os constituem, para entendermos a dinâmica da violência urbana. Mas há duas aparições que fogem de um possível tipo ou de representantes de um determinado setor: o escritor Paulo Lins e o chefe da polícia civil Hélio Luz. Eles aparecem como “explicadores” da situação, dando coesão à teia informacional do documentário. Lins aparece logo no início do filme para contextualizar historicamente as origens e o desenvolvimento do tráfico. Já Hélio Luz, embora faça parte do “setor polícia” do filme, aparece como uma figura à parte, por exemplo, em relação ao capitão Pimentel - uma espécie de porta-voz da polícia. Esse aspecto pode ser visto nos depoimentos que constata as falhas do sistema policial brasileiro, especialmente a corrupção policial. Lins e Luz distanciam-se de qualquer tentativa de enquadramento, não defendem traficantes nem policiais. Procuram ser “imparciais” quando abordam fatores e implicações que tornam o tráfico de drogas uma verdadeira potência. Em sua análise sobre *Notícias de uma guerra particular*, Autran chama a atenção até para a forma como os personagens estão vestidos e também como isso ajuda a reforçar posicionamentos no imaginário social. O traficante está sempre com o rosto borrado por um efeito de computador, de costas ou encapuzado; o policial, de farda; o morador com roupas simples que denotam sua condição financeira limitada. No caso de Paulo Lins e Hélio Luz, a roupa, a princípio, não os identifica ou os

¹⁹¹ Esse tipo de procedimento pôde ser visto, posteriormente, em *Ônibus 174*, em que não só sabemos do Sandro “assaltante” e “seqüestrador”, mas também de uma série de fatores que o conduziram ao episódio do ônibus.

encaixa em qualquer uma dessas “categorias”.¹⁹² É como se os “explicadores” exercessem uma função neutra no documentário, que se materializa até na vestimenta.

Ambigüidade moderada

Os personagens de *O rap do pequeno príncipe...*, por sua vez, apresentam um maior grau de ambigüidade do que os de *Notícias...*. Garnizé defende a música como uma possibilidade para refutar a criminalidade. Esse posicionamento perpassa todo o documentário em seus depoimentos. No entanto, ao defender a música como alternativa, ele não condena aqueles que se envolveram com a criminalidade. Pelo contrário, “entende” o caminho escolhido pelos justiceiros, pois, numa comunidade pouco assistida pelo Estado, mesmo que haja um trabalho social voltado para a juventude, não haveria como atrair todos os jovens para tais atividades.

Diante disso, Garnizé até “autoriza” a ação dos justiceiros. Em um de seus depoimentos, relata um assalto do qual foi vítima. Ele termina sua fala afirmando que não é justo trabalhar o mês todo para ter seu salário inteiro roubado. Em seguida, o músico não diz mais nada e fica em silêncio. É um dos momentos em que a firmeza de seu discurso inicial é posta em xeque. Revela que mesmo a pessoa engajada em causas sociais não está imune aos acontecimentos à sua volta. O contexto de violência em que o personagem está inserido não o isenta de uma possível “aprovação” das ações dos justiceiros.

Em relação a Helinho, sabemos muito mais sobre ele através de sua mãe do que do próprio matador. Os seus depoimentos relatam basicamente como ele começou nas atividades de justiceiro, e o seu cotidiano na prisão. De uma certa forma, lembra os personagens de *Notícias...* não pela formação de um tipo, mas pelo relato apenas de suas ações como justiceiro. Tanto que dos 75 minutos de documentário, apenas 13 são dedicados a ele.

A presença do tipo no documentário acontece de forma espontânea e involuntária. O delegado João Veiga, que cuida do caso, apresenta todos os requisitos que confirmam um

¹⁹² Autran, Arthur. *O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo*. Disponível na internet via WWW. URL: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/arthurdocbras.htm>. Arquivo capturado em 20 de outubro de 2004.

estereótipo do policial exemplar à moda antiga: postura sisuda, terno e gravata, óculos no estilo Ray Ban vermelho. Essa confirmação também está presente na forma e no conteúdo de sua fala. A maneira como fala é pausada e rebuscada, o que denota a intenção de se diferenciar, especialmente dos justiceiros, dos quais fala em seu depoimento. Tanto que condena tenazmente o uso da expressão “alma sebosa”, recorrente entre os justiceiros, por julgá-la de baixo nível. João Veiga é a única pessoa da justiça que se pronuncia diretamente sobre Helinho, o que nos conduz a um questionamento: a justiça seria equivalente a seus representantes, ou seja, ela é representada por uma pessoa que materializa uma série de estereótipos, despertando, dessa forma, o pouco crédito por parte do espectador.

O personagem em aberto

Dos três documentários do *corpus*, *Fala Tu* é o que apresenta os personagens de forma mais complexa, de modo que o encaixe em categorias determinadas se torna bastante complicado. Macarrão, Toghun e Combante são rappers cariocas que lutam para produzir e divulgar sua música. Mas não é só isso. O documentário mostra que eles são arbitrários, contraditórios e incompletos como qualquer pessoa. Não há a tentativa de escamotear situações ou pontos de vista ou de torná-los heróis ou vítimas, mas sim de mostrar que as pessoas são compostas e influenciadas por diversas esferas com as quais entram em contato. O personagem é aberto e por isso compartilha com a câmera desejos, aflições e expectativas, como podemos ver no depoimento emocionado de Toghun, quando fala da força que o move a querer deixar sua condição subalterna, para quem sabe tornar-se o primeiro porta-voz negro do presidente da república. Dessa forma, o posicionamento de Xavier em relação aos personagens dos filmes de Eduardo Coutinho (em especial *Edifício Master*) se aplica também a *Fala tu*. O pesquisador pontua que os personagens em *Edifício Master* distanciam-se do modelo da narrativa clássica, cujo personagem era fechado e imutável, e se aproximam do personagem do cinema moderno, que é multifacetado e ambivalente. Para Xavier, essa opacidade do personagem moderno é imprescindível para a

conversa entre o documentarista e o entrevistado.¹⁹³ Esse caráter aberto do personagem permite que ele faça confidências e revele parte de sua intimidade - aspecto chave nos documentários -, mas isso não deve ser confundido com “terapia”. Por essa razão, Xavier considera que

há neste caráter público, para além do que é vetor intersubjetivo que só envolve os sujeitos em presença, a observância de um decoro, de parte a parte, numa tonalidade que afasta a escuta do cineasta da escuta psicanalítica, embora muitos de nós tenham reiterado essa metáfora referida ao poder (psico)analítico da câmera de cinema desde o início do século XX.¹⁹⁴

Nessa direção, percebemos que *Fala tu* está mais interessado nos diversos aspectos que compõem o personagem do que na confirmação de um personagem pré-definido. Por essa razão, vemos a rapper Combatente, mas também a jovem Mônica que tem religião; vemos Toghun passar sua mensagem, mas também relatar sua relação com os pais ou com a religião; vemos Macarrão dizer que “não faz música de protesto, mas crônica do cotidiano”, como também sua relação com a família. Se o documentário tivesse optado pelo modelo do “personagem clássico”, essas incongruências e ambigüidades teriam sido eliminadas na montagem, para que ficassem evidentes apenas os desígnios estabelecidos pelo diretor, seja na seleção das falas (no caso do documentário) ou na elaboração do roteiro (no caso da ficção). *Fala tu* não toma seus personagens como representantes de uma determinada categoria ou setor, mesmo que estejam vinculados ao movimento hip-hop. A exploração da temática que não apresenta relação direta com a música é crucial para entendermos o envolvimento de Combatente, Macarrão e Toghun com a música. Nesse sentido, a autoconsciência, da qual fala Bakhtin, indispensável para que o personagem possa se tornar autor de si, é mais nítida em *Fala tu* do que nos outros dois filmes. Tal aspecto leva os personagens a pensarem sobre sua relação com o mundo exterior de forma mais atenuada.

Há, portanto, diferentes níveis de descontinuidades entre os personagens: em *Notícias...*, este nível é mais contido; em *O rap do pequeno príncipe...* é intermediário e em *Fala Tu* é mais explorado e evidente. Nos três filmes, os personagens são apresentados

¹⁹³ Cf. Xavier, Ismail. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho”. *Cinemais*. Rio de Janeiro, nº 36, outubro/dezembro de 2003, p. 227.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 230.

como integrantes de um contexto de adversidades, seja social ou econômico. No entanto, em nenhum dos três vemos a confirmação da tese de que pobreza é sinônimo de violência. Pelo contrário, assistimos a reações, de diferentes naturezas, que revelam a individualização com a experiência do cotidiano de violência. Esta singularidade, como vimos, apresenta níveis desiguais que obedecem às necessidades de enunciação do momento em que foi produzido, como também dos documentaristas que os realizaram, revelando-nos que a partir de uma visão menos maniqueísta do social é possível ultrapassar as barreiras instituídas pelo estereótipo.

Mídia e visibilidade

Os meios de comunicação são hoje uma das principais vias para se obter legitimidade, seja no exercício da cidadania,¹⁹⁵ seja na influência que seus produtos exercem na constituição de identidades.¹⁹⁶ O crescimento dos meios massivos nas últimas décadas tornou ascendente a requisição dos *media*, independentemente do objetivo, para se obter um fator primordial: visibilidade. Os meios de comunicação são hoje o caminho mais fácil para se obtê-la. Com esse objetivo, a televisão, pelo seu poder de alcance, é sem dúvida o veículo mais visado. No entanto, outros meios como o jornal ou a revista impressa, bem como a internet, não são desprezados nessa busca pela “existência”, em que é preciso a todo custo se tornar notícia.

Como defende Martín-Barbero, o noticiário e a telenovela são hoje os principais artefatos das redes de TV na América Latina, e por essa razão recebem mais atenção e investimentos¹⁹⁷. A telenovela, nos últimos anos, vem instigando o debate em torno de temas considerados tabus, como racismo e homossexualidade, bem como traz discussões da realidade, incluindo até campanhas de cunho social, tornando-se um espaço onde temáticas que transcendem intrigas e triângulos amorosos são debatidas. Apesar da relevância da telenovela, nossa análise irá se concentrar no segundo produto destacado: o noticiário.

¹⁹⁵ Cf. Canclini, Néstor García. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

¹⁹⁶ Cf. Martín-Barbero, Jesús & Rey, German. Op. cit.

¹⁹⁷ Cf. *Ibid.*

Vimos, no primeiro capítulo, que uma série de fatores interferem na constituição da notícia – os valores-notícias, a cultura do profissional, a ação dos personagens e as vontades dos jornalistas. Já se tornou senso comum julgar o noticiário televisivo como reducionista ou dualista. A brevidade das notícias faz com que muitos assuntos não passem de um *lead* cuja imagem apenas confirma o que é dito no texto. No jornal impresso, meio em que há mais espaço, a quantidade de informações sobre um determinado fato às vezes é maior, mas longe de se distanciar da superficialidade cara também à televisão. O jornal poderia ser um importante espaço para as discussões em torno da violência urbana. Mas não é, pois situa-se quase majoritariamente no âmbito descritivo dos episódios relacionados a esse contexto. Perde a oportunidade de ver a temática ir além do saldo do conflito na noite anterior entre traficantes da Rocinha e do Vidigal ou de Vigário Geral e Parada de Lucas.

Diante da ineficácia da mídia em empreender discussões mais aprofundadas sobre a violência urbana, o documentário, mesmo com seu alcance ainda em expansão, tem se apresentado como um espaço privilegiado onde esse debate acontece dissociado das regras da imprensa. Uma série de fatores possibilita essa inferência. Alguns deles já foram aqui destacados, mas vale a pena ressaltar. Inicialmente, o caráter marginal do documentário, reflexo do vínculo rarefeito com o mercado, deixa o documentarista livre para novas possibilidades temáticas e estéticas. O tratamento dispensado ao tema toma como baliza o aspecto autoral do cineasta, indispensável para qualquer documentário, que empresta ao filme uma singularidade própria. Através do caráter autoral, podemos adentrar novas zonas de significado e sentido, e dessa forma ter acesso a um determinado contexto que pode se apresentar plural e ambíguo - pré-requisitos-chaves para apreendermos a diversidade da natureza humana e social. Além disso, o tempo de preparação de um documentário (em alguns casos os personagens são acompanhados por anos) permite a elaboração de novas narrativas. Esse aspecto faz o documentário divergir de uma reportagem, mais preocupada em relatar os acontecimentos no calor da hora, fazendo com que o documentarista estabeleça um vínculo mais estreito com os personagens, ao contrário da matéria jornalística, mais interessada na construção de um tipo ou de alguém que vai citar ou confirmar o que se espera. Essa diferença no procedimento de elaboração permite ao documentário aprofundar questões, não apenas descrevendo-as, mas apresentando razões, causas e possíveis desdobramentos que ultrapassam o campo da descrição, como também

estabelece com o personagem um diálogo de mão dupla, onde o documentarista pode promover o confronto com o entrevistado, instigando-o a rever posicionamentos ou lançando desafios. Essa possibilidade do confronto faz com que o documentário não seja apenas o lugar onde o depoente “ganha o direito de voz”, mas um produto audiovisual cujo alicerce é o embate entre documentarista e personagem. Esse elemento permite ao documentário apresentar ao espectador diversas vozes para que ele possa construir seu próprio ponto de vista ou conclusão.

A discussão sobre a violência urbana, realizada no terceiro capítulo deste trabalho, tomou como ponto de partida basicamente o documentário *Notícias de uma guerra particular*. Tal recorte se deu porque, dos três filmes que integram o *corpus*, *Notícias...* é o que toca mais diretamente nessa questão. Como mostra o documentário, o tráfico de drogas é um dos principais responsáveis pela manutenção e agravamento da violência urbana nas grandes cidades do país. É grave porque não se restringe ao caráter de comércio, ou seja, troca-se a droga pelo dinheiro, mas vai além: provoca também o crescimento no número de assassinatos, assaltos e seqüestros. Enfim, o tráfico de drogas se espalha de forma horizontal em qualquer cidade ou comunidade onde esteja instalado. Essa capacidade de crescimento é abordada no documentário de Salles e Lund. A intenção dos diretores é apresentar informações sobre esse fenômeno, indo além do exercício descritivo. Para isso, recrutam quase todos os envolvidos no conflito armado em decorrência do tráfico e extrai deles impressões e pontos de vista acerca dos diversos sub-temas que compõem o filme. O traço histórico dado pelo documentário, com a seqüência de abertura, *O começo*, em que prestam depoimento o escritor Paulo Lins e o ex-traficante Gordo, conduz o espectador às origens do tráfico e sua posterior expansão. Em vez de centrar as atenções apenas na “guerra particular”, recorrer ao passado para compreender o presente torna-se um artifício que faz de *Notícias...* um documentário que reflete o atual contexto de violência e insegurança pública. O fato de o documentário contrapor as diversas vozes existentes em meio ao fogo cruzado deixa o caminho livre para o público elaborar suas próprias impressões ou conclusões, ainda que trabalhe sob a égide do “tipo” (morador, policial e traficante). O documentário foi realizado num momento em que o tráfico de drogas atingia uma dimensão exponencial, e, por isso mesmo que alguns aspectos soem como “problemáticos” (ausência do consumidor, construção do tipo), é preciso considerar

também que ele é o reflexo das opções autorais dos documentaristas, que, por sua vez, refletem direta ou indiretamente o meio social onde estão inseridos. Portanto, o resgate histórico, o destrinchamento dos temas correlatos ao tráfico e os depoimentos que divergem do que se espera são alguns dos elementos que fazem *Notícias de uma guerra particular* transcender o exercício da reportagem.

O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas apresenta uma estrutura narrativa, como vimos no capítulo 2, marcada por momentos ágeis e desacelerados. Na primeira meia hora, aproximadamente, sabemos quem são os personagens principais e correlatos e sua ligação com a condição de pobreza e marginalidade. Em seguida, abre-se espaço para situações e personagens que apresentam um vínculo indireto com Hélio e Garnizé. Essa passagem ajuda a revelar a dimensão subjetiva dos personagens ultrapassando o terreno da descrição para que possamos ir além do Garnizé músico e do Helinho justiceiro. Essa possibilidade só se concretiza porque o documentário se propõe a fazer um recorte não fechado, e tampouco procura a confirmação de um tipo.

Os documentaristas estão interessados em saber sobre as atividades de ambos os personagens – aspecto evidente logo no início do filme –, mas, ao mesmo tempo abrem espaço para que eles possam externar seus posicionamentos e visões de mundo, algo que seria terminantemente descartado numa reportagem televisiva, por exemplo, que provavelmente priorizaria o Garnizé como músico e os crimes cometidos por Helinho. O que se diz sobre esse horizonte onde se encontram os personagens de *O rap do pequeno príncipe...* também serve para os personagens de *Fala tu*. Só que neste documentário essa possibilidade passa por um esgarçamento mais intenso. Um dos fatores que permitem esse aspecto é, sem dúvida, o tempo que o documentarista dedicou acompanhado os seus personagens. Como qualquer relação, com o passar do tempo, se torna mais estreita. Na realização de um documentário, este aspecto não pode ser desconsiderado. De acordo com o diretor Guilherme Coelho, os protagonistas do filme foram acompanhados por dois meses, para que a relação entre eles pudesse se estreitar. Esse período, segundo Coelho, foi crucial para a abordagem de temáticas pessoais ou gerais, sem que os documentaristas se tornassem invasivos.¹⁹⁸ Como resultado, vemos três rappers e sua relação com a música, mas, acima de tudo, temos personagens cujo encaixe numa determinada categoria se torna

¹⁹⁸ Entrevista concedida 21 de maio de 2005.

bastante complexo. Os personagens de *Fala Tu*, cada um à sua maneira, relevam a pluralidade da essência humana, evidenciando uma densidade existencial que os impede de confirmar estereótipos. Esse método de filmagem permite ao documentário evidenciar que a heterogeneidade é uma característica presente em todos os setores sociais, independente de classe, religião ou raça.

O rap do pequeno príncipe... e *Fala tu* ainda trazem, mesmo que secundariamente, a relação dos setores menos abastados com os meios de comunicação. Em *Fala tu*, a rapper Combatente faz parte da equipe de uma rádio comunitária da periferia do Rio de Janeiro. A intenção é utilizar os programas da rádio para se aproximar dos jovens vulneráveis à criminalidade. Através de músicas e mensagens dirigidas diretamente à comunidade, a equipe acredita, de alguma forma, chegar aos jovens, despertando neles o senso crítico em relação aos riscos de tal envolvimento. Dessa forma, há a utilização dos meios, mesmo que eles não sejam hegemônicos, como uma forma de estreitar o vínculo entre a mensagem e o seu “alvo”.

No programa de rádio exibido em *O rap do pequeno príncipe...* a relação é outra. Vê-se um momento filmado no programa do radialista Cardinot que funciona como uma espécie de “mediador” entre conflitos do cotidiano. O momento captado pelo documentário mostra o relato de dois senhores que acusam policiais de racismo. A condução dispensada pelo radialista é marcada pela caricatura e pelo tom de chacota em relação aos personagens envolvidos na situação. Em torno de um tema sério e delicado faz-se um grande estardalhaço e perde-se a oportunidade de uma discussão aprofundada (o que não impede, contudo, a ausência do humor). O que não pode haver é o contrário: prioriza-se o lado “festivo” e esquece-se da real dimensão do fato.

A contraposição narrativa entre a reportagem e o documentário não implica que ambos sejam modelos rivais, ou que um seja superior ao outro. A intenção aqui é atentar para suas especificidades e capacidades, reconhecendo que a construção de cada um deles obedece a padrões, critérios e posicionamentos que não determinam rígidas separações. Pelo contrário, o documentário pode recorrer à descrição jornalística, indo, além dela, ou até utilizando trechos de matérias que de uma certa maneira ajudem no desenrolar da narrativa, como foi visto no capítulo 1. Em alguns casos, a junção entre jornalismo e documentário resulta num produtivo exercício filmico. O documentário *Extremo Sul*

(Sylvestre Campe e Mônica Schmiedt, 2005) pode nos ajudar a compreender melhor esse aspecto. A proposta do filme é registrar a escalada de uma equipe de alpinistas. No decorrer da subida, além do medo, as intrigas e desavenças fazem alguns integrantes desistirem da escalada, provocando o cancelamento da expedição. A dissolução do projeto inicial poderia fazer com que os diretores desistissem do documentário, uma vez que ninguém chegou ao topo da montanha. Mas o que ocorre é exatamente um exercício de jornalismo: se a pauta cai, é preciso trazer uma nova notícia. Assim, o documentário que era inicialmente sobre a escalada de uma montanha, com o passar da projeção, se transforma em um filme sobre os percalços e desentendimentos da equipe de alpinistas. Diante da ameaça de cancelamento do projeto, a equipe de filmagem, até então ausente, passa também a se pronunciar e se fazer personagem. O inusitado fez com que novos personagens integrassem à trama, o que revela também um instigante exercício documental, ou seja, saber lidar com o inesperado. Se ele não estava previsto, é preciso fazer dele um elemento que, mesmo que desconstrua o roteiro inicial, possa contribuir para a narrativa. A graça do documentário é a surpresa, é voltar para casa com um filme não planejado, como já afirmou João Moreira Salles. E nessa direção jornalismo e documentário, muito mais do que oponentes, podem travar um rico e produtivo diálogo.

Quando voltamos à temática da violência urbana, percebemos que a representação no documentário, da qual fala Nichols, também se estende a outros produtos midiáticos. Se consideramos que a noção de representação implica uma maneira de se relacionar com uma certa realidade, construindo, portanto, experiências e posicionamentos, os meios de comunicação de massa, através dos noticiários, também engendram um processo representacional. Cada um, no entanto, estabelece uma forma de se relacionar com a violência urbana, construindo diversas possibilidades de sentido e significação. O terreno onde atuam os modelos representacionais é marcado por uma série de disputas, em que não há necessariamente uma anulação entre “adversários”, onde as relações de poder se tornam cada vez mais latentes. Essa questão será vista com mais detalhes adiante.

Uma questão de diferenças

Sabemos que o tráfico nos morros cariocas e as ações dos justiceiros na periferia do Recife extrapolam o âmbito da favela. Toda sociedade experimenta a particularidade de experiências restritas a certos segmentos, categorias e até indivíduos, mas também vivencia a universalização de outras, que expressam o sentimento de unidade. Uma ação localizada, sejam seus efeitos maléficos ou benéficos, pode desconstruir barreiras geográficas e aproximar diferentes estratos sociais. Dessa forma, quando a periferia começa a perturbar – por meio da violência urbana - as instâncias de poder, traz consigo não apenas o medo e a insegurança, mas também sua autoprojeção. É essa conjuntura na produção brasileira de documentários que pretendemos entender.

A relação entre mídia e os produtos culturais explicitada anteriormente é uma parcela do todo que constitui o entendimento da questão. Para avançarmos, devemos perceber que as assimetrias de uma sociedade permitem o estabelecimento de diferenças entre os seus integrantes. Aqueles que pensam e agem de forma diferenciada de um determinado grupo definirão as reais fronteiras que separam os indivíduos. Dessa forma, o “diferente” atende às necessidades de uma determinada comunidade e, ao mesmo tempo, submetem essa comunidade às suas regras. Um dos tópicos abordados em *Notícias de uma guerra particular* diz respeito às ações do tráfico e seus efeitos sobre o morro ou favela onde se instala. Como evidenciam os depoimentos dos moradores instaura-se, com o tráfico, uma nova ordem social baseada em códigos e leis ditadas diretamente por quem comanda a vendagem de drogas. Ao morador não resta opção, a não ser seguir as “orientações” de conduta. Seus comandantes, entretanto, estão cientes de que o uso da força não pode ser uma constante. Por isso, suprem as necessidades emergenciais dos moradores. Cria-se, assim, entre o morador e o tráfico, um pacto balizado no assistencialismo. O morador, por sua vez, entende que tal prática não se dá ao acaso e, mesmo a contragosto, estabelece uma espécie de acordo com o “movimento”. Como relata a moradora Janete:

O tráfico de um lado melhorou e de outro não. Porque antes de existir o tráfico a polícia quando entrava na favela, ela já entrava metendo o pé na porta da sua casa e já vinha quebrando tudo. Então essas arma quando entraram na comunidade através do tóxico, fez com que eles entrasse com mais cautela, entendeu. Eles [os policiais] andam com medo porque tá sabendo que essa nova geração, essa juventude, eles têm um espírito suicida, eles não querem saber se eles vão morrer ou se vão matar

(...). Agora o lado negativo, (...) é que quando eles têm que cobrar, seja de pessoa lá de baixo, seja da nossa comunidade, (...) eles não querem saber se é menor, se não é, entendeu. Se eles puderem matar, esquartejar e cortar e colocar lá pra todo mundo ver como exemplo, pra ninguém vacilar, porque senão vai pra vala, eles são capazes disso.

A urgência na resolução de necessidades individuais não pode esperar pelo encurtamento do hiato que separa as comunidades não assistidas e os aparelhos estatais. É através do imediatismo que traficantes estabelecem a malha que os qualificam no bojo das relações sociais, tanto em relação à sua comunidade como às outras “de fora”. Dessa maneira, percebemos que as instâncias minoritárias podem interferir e moldar a forma de agir dos setores majoritários. A idéia de que os órgãos governamentais deveriam viabilizar as necessidades básicas do cidadão é posta de lado e, ao invés de se esperar por eles, parte-se para a prática. No caso do tráfico, a ação, mesmo assistencialista, tem um caráter coletivo, como mostra o depoimento anterior.

Por outro lado, há também as práticas de caráter individual, que não esperam as ações estatais, como pode ser visto em *O rap do pequeno príncipe...* A iniciativa do justiceiro Helinho nos direciona novamente ao fato de o minoritário perturbar as instâncias majoritárias. Para não perder a proteção do justiceiro, a comunidade onde ele atuava se articula para pedir à justiça sua liberdade, uma vez que é visto como um benfeitor. Como mostra o documentário, um carro de som circula pelo bairro pedindo aos moradores que assinem um “abaixo-assinado” pela liberdade do justiceiro Hélio.

Os documentários em questão reforçam ainda situações já conhecidas do grande público, mas que não deixam de chamar a atenção para as conseqüências decorrentes desse *locus* particular. Os filmes retratam populações inseridas num contexto de pobreza, miséria e violência urbana. A possibilidade de conseguir dinheiro e *status* em curto prazo leva muitos jovens a ingressarem na “empresa” que é o tráfico de drogas, como destaca Hélio Luz, ex-chefe da Polícia Civil, em depoimento a *Notícias de uma guerra particular*. O conflito e a tensão social decorrente do tráfico funcionam muito mais como um atrativo do que como uma repulsa para crianças e adolescentes que procuram ingressar na carreira do narcotráfico. No caso do justiceiro Helinho, de *O rap do pequeno príncipe...*, a situação não é muito divergente. As condições adversas de sobrevivência pelas quais ele passou

facilitaram o seu envolvimento com a criminalidade, o que, por um lado, lhe trouxe problemas com a justiça e, por outro, tornou-o um ídolo perante a comunidade onde atuava. Nesse sentido, não se pode deixar de mencionar o poder de alcance dos meios de comunicação, que, através da disseminação da informação em “massa”, é capaz de tornar as ações de um “fora da lei” um exemplo a ser seguido.

Em meio aos processos homogeneizantes decorrentes da globalização, assistimos à intensificação das experiências localizadas, e além disso, o reforço das diferenças – indispensável para a engrenagem de qualquer sociedade. Dentro desse contexto, Stuart Hall vai falar sobre a *proliferação subalterna da diferença*. Uma instância que rompe com binarismos iluministas, como tradicionalismo X modernidade, ao postular a emergência de diversas modernidades localizadas que na globalização intensificam a disputa entre os interesses locais e globais, ainda longe de uma convergência harmônica. Hall utiliza o conceito de *différance*, de Jacques Derrida, para entender como essas negociações circunscrevem-se na nova conjuntura sociocultural arquitetada a partir de tensões e diálogos entre esses dois pólos. Para o autor, a *différance*, originalmente elaborada no âmbito da produção de linguagem, expõe as implicações dos processos globalizantes, por simultaneamente marcar diferenças e diferir, suspender, adiar, desviar.¹⁹⁹ Isso permite que as práticas sociais possam ser vistas para além dos binarismos que demarcam espaços, classificam, excluem ou incluem. O jogo da *différance* permite que os significados desconstruam qualquer rigidez limitadora. A saturação das totalidades deve, portanto, ser posta de lado. A perspectiva de Derrida não se limita ao esquema *nós x outros*, mas opera dentro de uma lógica que concebe qualquer sistema de forma oscilante, movediço e heterogêneo. “Filosoficamente, a lógica da diferença significa que o significado/identidade de cada conceito é constituído em relação a todos os demais conceitos do sistema em cujos termos ele significa”.²⁰⁰

A instabilidade referente à *différance* contribui para a emergência de novos localismos. Não se trata de um processo auto-suficiente, nem de um mero simulacro do global. Para Hall, esse movimento favorece o “‘retorno’ do particular e do específico – do especificamente diferente – no centro da aspiração universalista panóptica da globalização

¹⁹⁹ Cf. Hall, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 92.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 85.

ao fechamento”.²⁰¹ Essa condição é a marca das relações socioculturais da atualidade, uma vez que suspendem, adiam, protelam qualquer possibilidade de definição fixa do global em relação ao local, ou nos dizeres de Hall, constituem “o momento de descentramento incerto, lento e prolongado do Ocidente”.²⁰²

O jogo das diferenças, inevitavelmente, chega aos produtos culturais. Como uma arte que absorve ressonâncias, assimetrias e valorações da sociedade, o cinema não se ausenta da abordagem de temas que, de certa forma, confirmem o espaço da diferença entre diversos setores sociais, ou, para ser mais específico, o universo do documentarista e do seu depoente. Dessa forma, o estado de alerta que mostra *Notícias...* não deixa de se confirmar como uma forma de “diferenciação”, mesmo que traga prejuízos de toda ordem.

Se essa engrenagem “localizada” confirma sua presença por meio das ações decorrentes do tráfico, e saber sobre ela – transcendendo o campo descritivo - torna-se imprescindível. Movimento semelhante acontece em *O rap do pequeno príncipe...* A perplexidade que a princípio pode surgir diante de uma pessoa que matou 44 pessoas cede espaço para, a seguir, verificarmos possíveis motivos que impulsionaram esse modo de agir. Motivos que certamente não se limitam unicamente a uma questão pessoal, mas também como o reflexo de uma conjuntura social cujas políticas públicas faliram há tempos. Por outro lado, diante de uma situação tão desfavorável, o trabalho realizado pelo músico Garnizé também não deixa de ser um fator de diferenciação. Já em *Fala tu* as condições desfavoráveis em termos socioeconômicos só podem ser vistas como uma “marca da diferença”, quando comparamos essas mesmas condições em relação ao documentarista, uma vez que a grande maioria da população brasileira vive em circunstâncias sociais precárias. No entanto, o documentário não se restringe a esses dualismos e vai em busca da individualidade de cada depoente, revelando, portanto, que a diferença não precisa ser necessariamente estranha, mas que ela pode, acima de tudo, se manifestar como um positivo ponto de singularidade e heterogeneidade. Nesse âmbito é que se inserem os personagens de *Fala Tu*.

Antes de prosseguirmos, uma ressalva: é preciso se furtar à tentação de considerar *différance* como sinônimo de diferença. O conceito de Derrida, em seu movimento de

²⁰¹ *Ibid.*, p. 61.

²⁰² *Ibid.*, p. 62.

suspender, adiar e colocar em aberto, facilita a compreensão de como se articulam as diferenças num dado contexto social ou cultural. A compreensão da diferença torna-se mais acessível e completa com a intervenção da *différance*. Diferença e *différance*, portanto, podem ser articuladas como integrantes de um sistema de significações e sentidos, mas nunca como sinônimos.

Visibilidade: uma questão de poder

O interesse pelos localismos, associado às questões de diferença, é um importante fator para entendermos a presença dos setores diretamente vinculados à violência urbana na produção brasileira de documentários. Traficantes, justiceiros e rappers, assim como assaltantes, presidiários ou travestis, despertam a atenção também pelas peculiaridades que carregam: a maneira como lidam com a violência, sua visão de mundo e seu estilo de vida, torna-os “objetos” de interesse, desejo e consumo. Reconhecer essa dimensão ajuda a entender a questão, mas apenas parcialmente.

A presença constante dos grupos subalternos na produção de documentários se dá porque manter o foco no marginal faz com que apenas esse segmento represente a sociedade brasileira como um todo. Transfere-se o “entendimento” de conjunturas e situações a apenas um setor, sem que as estruturas de poder também se façam presente, e dessa forma, contribuam para a discussão que se pretende instituir. Enquanto há avanços no quesito estético, quase não há alteração, em termos temáticos, em relação à classe. Dessa forma, o debate sobre a atuação e o papel de outros setores sociais é desperdiçado, ficando ausente da produção de documentários. Este ocultamento delega apenas a alguns personagens a tarefa que cabe a todos os segmentos: fornecer pistas para a compreensão de como funcionam os matizes sociais, culturais, políticos, religiosos e econômicos que integram o escopo social brasileiro. Mesmo que esse entendimento não seja completo, faz-se necessário que um número máximo de grupos participem desse “projeto”. Na prática, sabemos que o periférico, em termos de notoriedade, é o alvo de documentaristas, e nessa direção, a visibilidade, como veremos adiante, está diretamente vinculada às forças que integram as redes poder.

A referência às “estruturas de poder” pede inevitavelmente uma definição do que entendemos por essa noção. Sabemos, de início, que tal definição é complexa e envolve

uma série de posturas e questionamentos que variam de acordo com o referencial adotado. Deleuze, em seu livro sobre a obra de Michel Foucault, anuncia o caráter descontínuo e multifacetado do poder, que seria, em linhas gerais, constituído por “uma relação de forças”.²⁰³ Foucault não escreveu sobre documentários, mas seu posicionamento sobre a estruturação do poder, quando aproximado da discussão sobre a visibilidade de um determinado segmento na produção audiovisual brasileira, contribui substancialmente para o debate.

Deleuze esclarece que o poder, segundo Foucault, são forças que agem de diversos pontos, de forma centrífuga e múltipla, impossíveis de serem decalcadas e capazes de estabelecer conexões e rupturas. A essa definição, Deleuze salienta três aspectos destacados por Foucault que ajudam no entendimento das relações de forças. A que nos interessa diretamente diz respeito ao fato de o poder atravessar tanto a esfera dos dominantes como dos dominados.²⁰⁴ Esse emaranhado nos conduz a uma problemática: a localização desse poder. Se defini-lo é aparentemente mais “simples”, saber onde ele se situa é, no entanto, uma tarefa mais complexa. O próprio Foucault reconhece tal dificuldade:

A teoria do Estado, a análise tradicional dos aparelhos de Estado sem dúvida não esgotam o campo de exercício e de funcionamento do poder. Existe atualmente um grande desconhecido: quem exerce o poder? Onde o exercer? Atualmente se sabe, mais ou menos, quem explora, para onde vai o lucro, por que mãos ele passa e onde ele se reinveste, mas o poder... Sabe-se muito bem que não são os governantes que o detêm. Mas a noção de “classe dirigente” nem é muito clara nem muito elaborada. “Dominar”, “dirigir”, “governar”, “grupo de poder”, “aparelho de Estado”, etc.. é todo um conjunto de noções que exige análise. Além disso, seria necessário saber até onde se exerce o poder, através de que revezamentos e até que instâncias, freqüentemente ínfimas, de controle, de vigilância, de proibições, de coerções. Onde há poder, ele se exerce.²⁰⁵

²⁰³ Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 78.

²⁰⁴ Os outros dois postulados estabelecidos por Foucault dizem que o poder não é necessariamente repressivo, uma vez que incita, produz e suscita. O outro afirma que ele se exerce antes de se possuir. Mais detalhes, cf. *Ibid.*, p. 79.

²⁰⁵ Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. 17. ed. São Paulo: Graal, 1979, p. 75.

A definição de poder inicialmente apontada – relação de forças justapostas e heterogêneas – ajuda também a reconhecer a dificuldade de delimitação. A ausência de uma forma específica para as estruturas de poder torna abrangente as esferas onde ele se materializa. Se em sua constituição prevalece o caráter fluído e polivalente, é pouco provável, por extensão, que uma delimitação tácita de seus matizes seja possível. A perspectiva foucaultiana reconhece que o poder não se materializa apenas no Estado, mas vai além. Ele pode ganhar forma em rituais, pessoas, crenças ou instituições. As relações de forças não implicam sempre que sejam coercitivas e unilaterais. Ao contrário, o poder é uma instância de controle e dominação, mas também de resistência. A multiplicidade que o constitui faz com que ele ultrapasse o âmbito de imposições e subordinações para se situar num espaço onde diferentes mecanismos atuam conjuntamente.

Entre as instâncias de poder passíveis de identificação destacam-se os meios de comunicação e a indústria cultural. A referência, embora inevitável, apresenta-se cabal para o nosso trabalho. Vimos anteriormente como os *media* se relacionam com os acontecimentos relativos à violência urbana e, principalmente, como essa relação afeta a produção não apenas de notícias, mas também de outros produtos culturais, com os quais os meios acabam travando uma relação, mesmo que indireta, como é o caso do documentário. O modo como os meios de comunicação de massa operam obedece a associações com outras esferas de poder como o Estado ou empresas privadas, preparando o terreno para outras importâncias que geralmente refletem o interesse de negociações e acordos previamente demarcados.

Nessa direção, a produção de documentários no Brasil parece também, num sentido diferente, materializar na imagem apenas uma parcela da população brasileira, que, embora numerosa, não tem condições de abarcar por completo a complexidade das diversas esferas que a compõe. Os *media* e os produtos culturais se apresentam como uma importante estrutura de poder e elaboram enunciados, sejam eles imagéticos, escritos ou falados, cujo enunciável (regime discursivo) e o visível (regime não-discursivo) formarão a base do que Foucault vai denominar como “saber”. Assim, percebemos que Foucault estava correto ao afirmar que, embora guardem suas diferenças e especificidades, o poder só existe aliado ao saber.

Esse saber, na concepção foucaultiana, está balizado em dois pilares: o enunciável e o visível.²⁰⁶ O entendimento dessas categorias, e posteriormente de suas articulações, deve ir além de seu sentido imediato, isto é, não se pode tomar o dizível apenas como a materialização de enunciados escritos ou falados, bem como o visível apenas do ponto de vista imagético. A imagem, por exemplo, tem o potencial tanto de enunciar como de tornar visível. Sobre essa questão, Deleuze destaca que a preocupação de Foucault com a enunciação o fez elaborar um esquema biunívoco que entrelaça o visível e o dizível nas malhas do saber. Foucault elaborou um regime que funciona pela negação: se o enunciável é visto como as formações discursivas, o visível será tomado como as formações não-discursivas; se o legível é visto como uma forma de expressão, o visível será visto como uma forma de conteúdo.²⁰⁷ Em trabalhos posteriores, como *Vigiar e Punir*, Foucault vai transcender as dualidades entre o visível e o dizível para elaborar uma terceira matriz para o saber. Dessa vez, abandona os esquemas duais para conceber o poder como um campo em que várias forças se entrecruzam sem um ponto de partida ou de chegada. Citando Foucault, Deleuze dirá que “não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder”.²⁰⁸ Para Deleuze, é um equívoco acreditar que o poder só se faz presente quando da suspensão do saber. Na verdade, são duas categorias que se encontram para formar um regime de significação cujo funcionamento se dará apenas a partir de uma convergência entre ambas.

Dessa forma, faz-se necessário atentar para as articulações entre o dizível e o visível. A tese de Foucault defende que os enunciados só são ditos em função das condições que lhes reservam, e que cada época elabora as condições necessárias para cada momento enunciativo. É o que ele vai definir como formação discursiva. Isso implica que os regimes discursivos determinam os não-discursivos, ou que o enunciável determina o visível. Em outras palavras, o que se pode ver vai depender do que se pode falar. Esta relação, contudo, não é estanque. O visível deixa-se determinar, mas sem se tornar mero joguete das formas

²⁰⁶ Essas duas categorias apresentam uma série de sinônimos que passaremos a utilizar a partir de agora. Para evitarmos descontinuidades, devemos considerar os termos: legível, dizível, formação discursiva, formas de expressão como sinônimos de enunciável. Já o visível também pode ser denominado como formação não-discursiva ou formas de conteúdo.

²⁰⁷ Para visualizar melhor este aspecto, Deleuze ressalta a lei como uma forma de enunciação, enquanto a prisão é um espaço de visibilidade do sistema carcerário. O primeiro relaciona-se as formas de expressão, o segundo com o conteúdo. Ambos necessitam um do outro para existirem. Deleuze, Gilles. *Foucault*. Op. cit., p. 41.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 48.

de expressão. “Há apenas uma relação de forças que age transversalmente e que encontra na dualidade das formas a condição para a sua própria ação, para sua própria atualização. O enunciado só se justifica a partir da nova necessidade de que ele estabelece”.²⁰⁹

Assim, os enunciados se encontram com as visibilidades. A relação é, portanto, variável, pois os enunciados, bem como os sujeitos que os emitem, são instáveis, estão passíveis às influências externas e internas do seu tempo. A visibilidade, nesse sentido, não apresenta o mesmo local, nem o mesmo ritmo. Por essa razão Deleuze nos diz que “cada época diz tudo o que pode dizer em função de suas condições de enunciado”.²¹⁰ O autor postula também que as esferas de poder são igualmente mutáveis e variam de acordo com a época.²¹¹ Portanto, o caráter de multiplicidade rege tanto o saber, em seus componentes legíveis e visíveis, como o poder, em seus fluxos e contrafluxos de forças divergentes.

Aproximando esta discussão à produção brasileira de documentários, vemos que ao longo dos anos os enunciados, antes tidos como centrais, com o passar do tempo, foram cedendo espaço para outras formas enunciativas que, por extensão, produziram outras visibilidades. A observação é válida tanto em termos narrativos como temáticos. Nos anos 60 e 70, muitos documentários apostaram no modelo sociológico como estratégia narrativa. Tal modelo é um prova de como as visibilidades se articulam em torno do que se pode dizer. A voz do narrador, como a voz onipotente do saber, funcionava como um depositário de uma série de formas de expressão previamente traçadas que concedia a visibilidade a certos grupos sociais, mas uma visibilidade moldada de acordo com uma tese a ser confirmada. Dessa forma, o saber fica restrito apenas à figura do documentarista, que, através do narrador, institui uma relação de poder vertical a seus depoentes.

O documentário, como um produto cultural dotado de gradações e significados, também se apresenta como um espaço onde as relações de forças, os enunciados e as visibilidades dividem a mesma arena. No mesmo período em que o modelo sociológico vingava, em termos temáticos, predominava o sertão e seus assuntos correlatos. O sertanejo, o flagelado da seca e o migrante eram os personagens recorrentes da época. O processo de urbanização por qual passou o país nas últimas décadas, associado à falta de

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

²¹¹ Não mudam somente os locais de materialização de poder, como até sua própria configuração, que passa de sociedade disciplinar para sociedade de controle. Mais informações sobre esse novo regime, ver “*Post-scriptum sobre a sociedade de controle*”. Em: Deleuze, Gilles. *Conversações*. Op. cit., pp. 219-226.

planejamento urbano e aos crescentes índices de violência urbana, fez com que os setores urbanos socialmente marginalizados passassem a obter mais visibilidade na produção de cinema no país, tanto na ficção como no documentário. Antes de prosseguirmos, é preciso uma ressalva: esse “deslocamento” do rural para o urbano não deve ser visto como efeito de uma suposta falência do modelo sociológico, ou seja, o reconhecimento das falhas de tal estratégia representacional conduz à abstração de seus temas recorrentes. Antes de associar o esquema sociológico com a temática, deve-se atentar que este constitui um modo de representação, que atende às estratégias enunciativas de seus realizadores ou dos grupos ou empresas os quais representa. É preciso frisar também que tal “deslocamento” não deve ser tomado como definitivo, ou seja, a partir de agora assistimos apenas a filmes cujo cenário e seus personagens integram o ambiente urbano.²¹²

Se os enunciados determinam os locais de visibilidade, resta saber como os personagens estão inseridos nessa teia formada por discurso e poder. O que o personagem apresenta de “diferente”, sem dúvida, torna-se um atrativo. Afinal, o desconhecido sempre desperta algum tipo de reação, seja o distanciamento ou a aproximação. Frequentemente classificado como *outro* (em itálico, sempre), o estranho tem sido, desde Flaherty, com *Nanuk, o esquimó* (1922), o grande “objeto de desejo” de documentaristas mundo afora. A presença desse *outro* no documentário é analisada por Nichols a partir da etnografia e da pornografia, que, a princípio tão distantes e desconexas, apresentam um ponto em comum: ambas podem ser vistas como uma rota de descobrimento de novas possibilidades das relações de poder. Buscamos em Nichols essa discussão para trazê-la à nossa a partir de quatro pontos específicos que o autor elabora. Dois deles nos interessam mais diretamente: um diz respeito ao estereótipo e o segundo, diretamente ligado ao primeiro, à dificuldade de lidar com a cultura alheia.²¹³ A questão do estereótipo foi abordada no capítulo 3 com detalhes, porém, diante dessa perspectiva analítica, vale a pena trazer uma nova informação: o estereótipo ajuda a confirmar complexas formas de envolvimento emocional

²¹² O rural continua aparecendo na produção de cinema brasileiro como “locação” (*Abril despedaçado*, Walter Salles, 2001; *Cinema, aspirinas e urubus*, Marcelo Gomes, 2005) ou trazendo um tema cuja temática é específica do sertão (*2000 Nordestes*, Vicente Amorim e Davi França Neves, 2001; *Árido movie*, Lírío Ferreira, 2005)

²¹³ Os outros dois pontos destacados por Nichols versam sobre o pensamento humanista ocidental e sua tentativa de delegar categorias majoritárias entre as pessoas; a outra, baseada no pensamento de Laura Mulvey, defende a mulher como o principal “outro” da cultura ocidental. Mais informações, cf. Nichols, Bill. *Representing reality*. Op. cit., pp. 207-208.

por parte do espectador. Já o segundo aspecto está estruturado em um sistema de oposição em que o *outro* não é visto como um produtor de significados, mas como um alienígena, em que é desprezada toda complexidade que o cerca.²¹⁴

Acreditamos que o *outro* nos ajuda a entender melhor a relação entre o documentarista e o personagem. Porém esse *outro* só existe como categoria analítica para delimitarmos espaços e ações, e dessa forma destrinchar pelo menos parte do emaranhado das relações de poder. O reconhecimento do que vem a ser o *outro* é fluido e sem baliza, pois essa noção muda de acordo com a perspectiva adotada. Se os ocidentais norte-americanos vêem os habitantes de uma remota aldeia na Papua Nova Guiné como *outros*, por não integrarem uma rede de tensões e significados na qual o habitante dos Estados Unidos está inserido, o inverso também pode acontecer, uma vez que os referenciais que moldam posicionamentos e identidades não são os mesmos para os habitantes da aldeia citada. Se o soldado do morro é visto como *outro* pela sociedade brasileira da qual ele não faz parte, os considerados “integrados” ou do “asfalto” também podem ser vistos como estranhos, diferentes, *outros* por seguirem certas regras de comportamento que, para o soldado, não fazem o menor sentido. De uma certa forma, todos nós, dependendo da ocasião, da localização e dos nossos posicionamentos, podemos nos tornar *outro*, o que conduz a uma homogeneização ou a um nivelamento dessa noção, ou, para utilizar a feliz definição de Rimbaud, “eu é um outro”.

Na produção brasileira de documentários, os setores marginalizados são o foco de documentaristas que utilizam as mais distintas estratégias metodológicas. O periférico, rural ou urbano, é visto como uma fonte inesgotável que assegura substancialmente a produção de documentários no país. Essa recorrência despertou há alguns anos a atenção para a ausência das classes médias e altas como personagens das produções documentais realizadas no país.

Há na produção de documentários brasileira apenas um filme cujo foco desloca-se das classes subalternas para a classe média. Trata-se de *A opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor. Nele, a classe média é retratada de acordo com os pressupostos do diretor, que procura mostrar o quanto esse setor social é alienado. No entanto, essa relação com os

²¹⁴ Cf. *Ibid.*

personagens apresenta alguns requisitos que o fazem, em certos momentos, desviar-se do caminho do modelo sociológico.

A análise de Jean-Claude Bernardet sobre *A opinião pública* revela que há simultaneamente rejeição e aproximação por parte do documentarista em relação ao seu “objeto”. Um dos pontos destacados pelo pesquisador versa sobre a dificuldade em delimitar um “tipo”, visto que os depoentes aparecem em diversos momentos e falam sobre assuntos variados. Isso permite que eles apresentem as diversas idiossincrasias que os compõem. Na medida em que se distanciam da camisa-de-força imposta pela tipificação, revelam sua densidade existencial. Em alguns momentos, vê-se que o documentarista não escamoteia a realidade, nem os sentimentos dos depoentes.²¹⁵ Pelo contrário, eles são inclusive instigados a falar sobre temas gerais, que não requerem um posicionamento político e crítico *a priori*. Mesmo que não faça questionamentos sobre economia ou os problemas sociais do país, as perguntas realizadas permitem que o entrevistado, direta ou indiretamente, revele sua capacidade crítica ou questionadora. Mesmo assim, o que vem à tona são posicionamentos vazios. A análise observa que há uma brecha ou, nos dizeres do autor, “uma dúvida, uma possibilidade de crise”,²¹⁶ diante do modelo sociológico, que não se confirma em sua plenitude. Essa dúvida é vista por Bernardet a partir de uma questão de classe:

o que provoca a dúvida é a mudança da classe social abordada pelo filme. Os proletários ou camponeses (...) constituíam o ‘outro de classe’ em relação ao cineasta e ao público (...), sem prejuízo da ‘simpatia’ que os cineastas manifestam e que os espectadores são levados a sentir em relação a esses personagens. Sendo ‘outro de classe’, adaptavam-se a um método que trabalha com um objeto de estudo. Outro de classe, esses camponeses e proletários eram naturalmente o outro sociológico.²¹⁷

Esse momento de perturbação desemboca na dificuldade de estabelecer um espaço tenazmente demarcado, como acontecia em relação aos camponeses, retirantes e flagelados,

²¹⁵ Como exemplo, Bernardet cita a personagem que, na primeira aparição, se mostra muito segura sobre os conselhos que dá a jovens, ensinando a maneira, segundo ela, de se relacionar com os rapazes. Num outro momento, ela fica vulnerável diante da recusa da filha em aproximar-se dela. Mais detalhes, ver. Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Op. cit, p.62.

²¹⁶ *Ibid*, p. 60.

²¹⁷ *Ibid*.

uma vez que público e personagens emergem do mesmo universo. Para “resolver” tal questão, Bernardet salienta que a classe média passa a ser vista não a partir de si, mas em contraposição com o outro de classe, ou seja, o pobre. A classe trabalhadora passa a ser o alvo da classe média, que irá a todo custo tirar proveito em benefício próprio. Por essa razão, Bernardet atesta que o retrato da classe média elaborado por *A opinião pública* é grotesco e patético. “A condenação é total. Se o filme evolui para o lirismo”, afirma Bernardet, “é o lirismo da solidão e do medo”.²¹⁸ Nesse horizonte, o cineasta se isenta de pertencer à classe que ele retrata. Definitivamente, a mensagem construída reafirma que o diretor reconhece o estado de letargia da classe média, mas que está longe de corroborar tais posicionamentos e estilo de vida.

Estamos de acordo com Bernardet sobre o caráter biunívoco do documentário, que tenta confirmar uma tese – a classe média é grotesca e alienada. Porém, em certos momentos, singularidades vêm à tona e, até onde a proposta do diretor permita, não ficam de fora da edição. No entanto, não podemos concordar com ele quando explica esse momento de dúvida a partir de uma questão de classe. Se em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) a seqüência da religião é utilizada como um demonstrativo da alienação das classes mais pobres, em *A opinião pública* a seqüência em que os jovens falam sobre seus planos para o futuro – repletos de idealizações vazias e desconexas com a realidade do país – também reforça a imagem de uma juventude alienada que é reflexo de uma sociedade também alienada. A questão não pode ser vista apenas do ponto de vista de classe, mas, acima de tudo, do tratamento que o cineasta confere a seus personagens, articulando a eles uma gama de significados e valorações. Esse aspecto independe da classe social, pois a maneira como o diretor se relaciona com o personagem é mais importante do que qualquer antagonismo de classe. Se a intenção do cineasta é reafirmar uma tese pré-concebida, o modelo sociológico também será utilizado, independentemente da classe escolhida. Em *A opinião pública*, a questão do trabalho (a única perspectiva é o serviço público burocratizante) e do lazer (programas de auditório, novelas, música como jovem guarda) são apontados como indícios de alienação. No entanto, não é abordado, por exemplo, que o movimento estudantil dos anos 60 teve sua origem na juventude da classe média. O recorte,

²¹⁸ *Ibid.*, p. 67

portanto, obedece aos desígnios do documentarista. Se ele já os tem definidos, resta apenas se cercar de depoimentos e imagens que os confirmem.

No entanto, isso não invalida um documentário como *A opinião pública*. O fato de incorrer na “contra-mão”, retratando um setor social completamente ausente na produção de documentários brasileiros, já lhe garante crédito, mesmo que se coloquem algumas ressalvas sobre a sua condução enunciativa. Se tivéssemos mais filmes em que a classe média é retratada, teríamos como empreender um debate sobre os modos de representação e as escolhas das suas formas de expressão. A retratação seria, inicialmente, um importante passo para a abertura de um leque de possibilidades representacionais, mas que não poderia se acomodar diante da inclusão desse grupo social. Sua mera inserção não basta e nem pode ser tomada como tábua de salvação. Em outros termos: ao retratar a classe média, cineastas prestariam suas contas consigo, com o meio cinematográfico e com a sociedade. Mais uma vez, o terreno que alicerça a imagem que se faz, tanto do morador da favela como o do asfalto, dependerá da proposta enunciativa do documentarista, que terá reflexo direto nos modos de representação com os quais ele pretende trabalhar. Isso não implica que a partir de agora teremos que abandonar o subalterno e focar as atenções nos setores mais abastados. Trocar um segmento por outro pouco acrescentaria para a produção cinematográfica do país, pois a inversão sugere uma troca de papéis simétricos e duais. Não se trata da simples rejeição e posterior substituição por outra “melhor”: saem os periféricos, entram os abastados. A instância geradora de sentido continuaria a mesma, só que com personagens diferentes. Mais interessante é a idéia de deslocamento e entrecruzamento, pois revela a manutenção da independência de ambos, sem precisar recorrer a anulações ou substituições, e, acima de tudo, desconstruir hierarquias, gerando um debate em que a fala do rico e a do pobre poderiam se encontrar. *Notícias de uma guerra particular* poderia ter inaugurado essa possibilidade no documentário contemporâneo brasileiro ao contrapor os pontos de vista dos traficantes e soldados (periféricos, ilegais, marginais) com os dos consumidores (classe média e alta, em sua maioria). Mais uma vez Deleuze, em parceria com Foucault, pode nos ajudar a entender a questão: “cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode, em função de suas condições de enunciado”.²¹⁹

²¹⁹ Deleuze, Gilles. *Foucault*. Op. cit., p. 68.

O personagem no documentário: vítimas, interlocutores e intercessores

As estruturas de poder interferem na maneira como os personagens aparecem nos documentários. A relação que se estabelece entre o documentarista e o depoente também evidencia instâncias de poder, mas acima de tudo revela, mesmo que parcialmente, a essência de cada um dos personagens do filme. Entre os documentários que integram o *corpus* deste estudo, esse aspecto é perceptível de forma mais evidente em *Fala tu*. Vimos anteriormente que os protagonistas desse documentário se encontram numa posição desfavorável em termos profissionais e socioeconômicos. Mesmo que estejam numa condição subalterna, os personagens rejeitam a condição de vítima para engendrar um discurso que os reafirma como sujeitos individuais, criativos e críticos. O reforço da singularidade vai de encontro a uma possível “humanização” do personagem - recurso que está longe de revelar a capacidade de seus personagens serem autores de suas próprias falas, pois a “humanização” passa pelo filtro de quem pretende apenas relevar uma face da pessoa em foco. Não deixa de ser, portanto, uma forma de conduzir a narrativa de acordo com os pressupostos de quem a planejou.

O diretor, num dado momento, até pode sugerir um tema a ser debatido, mas o discurso em torno do assunto proposto deve considerar também às vicissitudes do personagem, mesmo que sua opinião seja divergente da do documentarista. E se for, tem-se o ambiente propício para o encaminhamento do debate entre cineasta e seu depoente. O personagem autor de si passa inevitavelmente pela diluição dos pudores entre as duas partes. É preciso que o cineasta veja o “seu” personagem sem idealizações, para que assim ele revele, mesmo que parcialmente, a complexidade que o constitui. O personagem, por sua vez, deve encarar o documentarista como o sujeito que está ali para, em conjunto, construir uma história. Isenta de subordinações e hierarquias, a relação entre esses dois lados está pronta para o acontecimento fílmico. Todos esses aspectos estão presentes de forma mais intensa em *Fala tu*.

Anteriormente mostramos que os personagens dos documentários do *corpus* apresentam diferentes níveis de ambigüidade. Mesmo em *Notícias de uma guerra particular*, onde conhecemos apenas um lado das pessoas diretamente envolvidas no conflito decorrente do tráfico, a maneira como os documentaristas se relacionam com seus

depoentes está longe da tipificação do modelo sociológico. A relação entre cineasta e personagem determina o lugar da enunciação do documentário. No entanto, essa relação pode assumir contornos que interferem diretamente na imagem dos personagens. O olhar que o documentarista dispensa a seu depoente pode fazer dele “objeto” ou co-autor da narrativa do filme.

A escola britânica de John Grierson é hoje bastante criticada pelo caráter institucional e de propaganda dos filmes. O entendimento dessa crítica só será concreto quando reconhecermos não apenas as estratégias narrativas, mas principalmente o tratamento dispensado aos personagens. Esse trabalho de observação foi realizado por Winston, que analisou como a escola inglesa de documentários contribuiu para instituir no documentário o que ele considera a “tradição da vítima”.²²⁰ O autor destaca que a temática dos documentários – problemas sociais como moradia, desemprego ou educação – favorecia o reforço dessa tradição. Por estarem em uma condição de pobreza, os personagens eram vistos apenas como reflexo de sua condição. Qualquer outra possibilidade além dessa era desconsiderada. A condição subalterna era, portanto, a via de acesso dos personagens dos documentários realizados pelos documentaristas britânicos.

Trazer a classe operária para o documentário foi um grande feito, destaca Winston. Mas a forma como eles foram tratados solapou qualquer possibilidade que lhes permitissem ultrapassar o território dos “explorados”. Grierson defendia que os personagens dos documentários deveriam ser as pessoas que estavam por perto. Recorrer a povos longínquos, como fazia Flaherty, pouco contribuía para o entendimento da dinâmica social. Dessa forma, o urbano, o proletariado, as massas serão defendidos como os personagens ideais para a produção da época. Tal posicionamento fez o documentarista inglês se aproximar da escola soviética de cinema, que, mesmo com outros meios e propósitos, apresentaram a Grierson aspectos que lhe despertaram o interesse, como as técnicas de montagem; o documentário com uma finalidade específica (a propaganda); e, em especial, a temática.²²¹ Como vimos no primeiro capítulo Grierson se interessava pela coletividade. Os russos também. Mas a maneira como ambos se relacionaram com seus personagens criou um fosso entre ingleses e soviéticos. Os filmes realizados sob a tutela de Grierson tratavam

²²⁰ Winston, Brian. “The tradition of the victim in Griersonian documentary”. Em: Rosenthal, Alan (org.). *New challenges for documentary*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988, p. 269.

²²¹ Cf. Winston, Brian. Op. cit., p. 271.

a massa como inerte e amorfa. Na escola russa, ela era tomada como “objeto”, mas isso não implica anulação de suas particularidades. É nesse sentido que Eisenstein vai defender a “individualização das massas”:

Levamos a ação coletiva e de massa para a tela, em contraste com o individualismo e o drama do “triângulo” do cinema burguês. Eliminando a concepção individualista do herói burguês, nossos filmes daqueles períodos fizeram um desvio abrupto – insistindo em uma compreensão da massa como herói. Nenhum cinema refletira antes uma imagem da ação coletiva. Agora a concepção de “coletividade” deveria ser retratada. Mas nosso entusiasmo produziu uma representação unilateral de massa e do coletivo; unilateral porque coletivismo significa o desenvolvimento máximo do indivíduo dentro do coletivo, uma concepção irreconciliavelmente oposta ao individualismo burguês.²²²

Nessa relação desigual entre documentarista e o personagem-vítima, ao primeiro é concedido o mérito de artista, enquanto o segundo recebe uma imagem anônima ou patética. A crítica de Winston se estende ao cinema direto de Frederic Wiseman e Robert Drew, que, segundo o autor, deram continuidade à tradição da vítima ao trazer o cotidiano de pessoas e instituições de forma invasiva e, em alguns casos, colocando em risco a segurança do depoente em favor da realização do filme. Winston defende que o cuidado, não apenas consigo, mas também com seu personagem, é um pré-requisito obrigatório para a realização de qualquer filme. Além disso, considera que a invasão de privacidade não pode ser atenuada em favor das idéias ou da suposta liberdade de expressão do documentarista.²²³ Para o autor, o cinema de Jean Rouch se situa na direção contrária da escola britânica e do cinema direto, por delegar ao personagem a função de também construir a história. A liberdade para se criar o momento fílmico é levada ao extremo por Rouch, e por essa razão Winston considera que o seu cinema implode com qualquer possibilidade de manutenção da tradição da vítima.²²⁴

A esse respeito, Teixeira diria que os personagens dos filmes de Jean Rouch deslocam-se da categoria de interlocutores para intercessores. A preocupação do

²²² Eisenstein, Serguei. Op. cit., p. 24.

²²³ Cf. Winston, Brian. Op. cit., p. 283.

²²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 285.

pesquisador é com a questão de “dar a voz ao outro”, bastante utilizada quando referente ao documentário. Este estágio, entretanto, estaria um passo além daquele descrito por Winston. Se os personagens-vítima são usados apenas para reafirmarem um posicionamento prévio, o personagem interlocutor recebe, por parte do documentarista, o direito de voz. Diante da ditadura militar dos anos 60 e 70, os cineastas brasileiros viram no documentário uma possibilidade de “dar a voz” àqueles que não puderam reagir ao golpe. Essa relação, aparentemente vista como uma evolução para o documentário, mostra-se como um ato que reserva uma relação de posse. “Dar a voz” implica que o documentarista a possui e que pode concedê-la a quem ele desejar. Nesse caso a relação é unilateral, pois o sentido parte sempre do documentarista para o seu depoente. Além disso, como detentor da voz, o diretor pode também decidir um limite ou um tempo determinado para quem vai recebê-la. “Quando a interlocução é posta sob a ótica da doação da voz ao outro, um mero expediente de inversão, em que o cineasta, embora recuse falar em nome do outro ou cortar-lhe a voz, mantém-se em sua identidade inalterada de articulador de um discurso por ele autorizado e acordado”.²²⁵ O personagem como interlocutor encontra-se, portanto, numa posição intermediária: não é mais vítima, porém ainda não atingiu a autonomia que só encontraremos no intercessor.

O momento em que teve início uma mudança na relação entre documentarista e personagens, destaca Teixeira, veio com o cinema direto e o cinema verdade nos anos 60. Especialmente esta segunda vertente, que teve sua expressão máxima com Jean Rouch. O antropólogo desestabilizou os cânones cinematográficos que estabeleciam para cineastas e personagens papéis fixos e previamente determinados, gerando uma incerteza quanto à autoria dos filmes, uma vez que os próprios personagens construíam a narrativa no momento em que a câmera era ligada. Isso levou Deleuze a considerar a “capacidade de fabulação”²²⁶ como o princípio norteador dos filmes realizados por Rouch. A fabulação permite aos personagens se reinventarem, sem deixar de ser eles próprios e de criarem em torno de si. Isso só é possível a partir do momento em que o documentarista “assina” um contrato com seu personagem, em que a liberdade de expressão para pensar, agir e falar deverá ser uma condicionante primordial. Dessa forma, cineasta e personagens se deslocam

²²⁵ Teixeira, Francisco Elinaldo. “Enunciação do documentário: o problema de ‘dar a voz ao outro’”. Em: Fabris, Mariarosaria et alii (orgs.). *Estudos socine de cinema*. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 165.

²²⁶ Cf. Deleuze, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Op. cit., p. 183.

para um terreno movediço, imprevisível e ambíguo, o que os torna aptos a rejeitar a tipificação e “receber” a voz por parte do cineasta.

A noção de intercessor vai ao encontro de Foucault, que, quando se referiu à crítica sobre a suposta falência da representação, ressaltou “a indignidade de falar pelos outros”.²²⁷ A força do documentário, nesse caso, reside no fato de que personagem e documentarista se articulem em torno de um mesmo mote: o direito de ser reconhecido como autor de sua própria enunciação, de falar por si, de engendrar o seu próprio discurso, a partir do entrecruzamento entre seus pontos de vista. A tarefa, contudo, é um exercício que convida os documentaristas a repensarem suas relações com os personagens. De acordo com Teixeira:

O desafio posto agora pelo documentário é o de como *tornar-se outro junto com a personagem*. Fazer do outro, desse modo, não interlocutor, menos ainda um a quem se ‘dá’ a voz, mas, para além disso, o outro como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção.²²⁸ [grifos do autor]

A visibilidade do periférico é cada vez mais recorrente nos meios de comunicação de massa, seja nos noticiários seja no cinema, apenas para citar dois expoentes com os quais trabalhamos nesta pesquisa. Seu caráter “localizado”, que por consequência lhe confere uma “diferença” perante outras esferas sociais, sem dúvida, se apresenta como um atrativo para documentaristas adeptos dos mais distintos métodos de realização de filmes. Mas, para além desse aspecto, é preciso considerar as dinâmicas de poder que determinam as condições de enunciação e de visibilidade dos setores marginalizados vinculados diretamente à violência urbana. Nesse sentido, o entendimento da questão deve considerar como esse “personagem” é constituído, afinal, se todos carregamos experiências, sensações e pontos de vista construídos socialmente, com as classes retratadas pelos documentários do *corpus* não seria diferente. É hora de os personagens começarem a ser autores de si. Só assim poderemos entender completamente o que garante sua presença na produção nacional de documentários. Os modos de representação que os filmes desta pesquisa empreendem já

²²⁷ Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Op. cit., p. 72.

²²⁸ Teixeira, Francisco Elinaldo. Op. cit., p. 169.

mostram que há uma tendência em vê-los muito mais como intercessores do que como vítimas ou interlocutores.

Conclusão

Pensar uma sociedade como um corpo homogêneo e linear, sem diferenças e conflitos, aniquila a possibilidade de sua concretude. Seu funcionamento está diretamente atrelado à coexistência de vários universos, comunidades e segmentos sociais - uma das principais características da sociedade brasileira. No entanto, essa coexistência está longe de se mostrar harmônica, uma vez que o descompasso entre as esferas sociais é, também, típico do caso brasileiro, desde o seu surgimento. Não convém voltarmos à história para entendermos as causas deste processo, pois ele não se constitui como objetivo desta pesquisa. Nosso interesse foi verificar os desdobramentos desse hiato entre os segmentos sociais brasileiros, especificamente um deles: a violência urbana e seu vínculo com a produção de documentários pós-1993.

Vimos em *Notícias de uma guerra particular* que a violência urbana sempre existiu, mas sua visibilidade se tornou notória a partir do final dos anos 80 e início dos 90, quando seus efeitos ultrapassaram o território de morros e favelas e passaram a perturbar o sossego de quem até então só conhecia essa realidade pelas páginas dos jornais. Desse momento em diante, um novo processo se estabeleceu: tais setores foram absorvidos pela indústria cultural, tornando-se objetos de estudo e referenciais estéticos.

O cinema, como uma arte sujeita aos fluxos de uma sociedade, não ficou à margem diante de tais mudanças que fizeram a sociedade brasileira conhecer novos rearranjos. É preciso, antes de tudo, abandonar a idéia dos produtos culturais como isentos de influências externas. Eles não podem ser vistos apenas como resultado do diletantismo de seu criador, mas, além disso, como um espelho que reflete tendências, pontos de vista, diferentes modos de se relacionar com pessoas e situações.

A relação do cinema brasileiro com as classes subalternas não é um fenômeno recente. A partir dos anos 60, a produção no país tomou o interior do Nordeste - personagens e contextos - como expressão máxima do subdesenvolvimento brasileiro. Esta tendência teve seu auge no cinema novo, com a consagrada tríade *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964). O periférico, portanto, sempre esteve presente na produção de cinema no país.

Se esse dado é irrefutável, que diferencial há na produção atual? Dos anos 60 até hoje, o país experimentou o crescimento em diversas esferas, especialmente a urbana. Sem planejamento e acompanhamento, a expansão ocorreu de forma desordenada, provocando o inchaço dos grandes centros urbanos e o crescimento em escala exponencial das favelas.

Além disso, a intensificação do tráfico de drogas contribuiu substancialmente para o aumento dos índices de violência, que nesse período cresceu em conjunto com a desordem urbana. Agora não é mais preciso adentrar as longínquas comunidades do interior do Nordeste para que se tenha um claro exemplar das condições de pobreza e marginalidade a que está submetida uma significativa parcela da sociedade brasileira. Em resumo: a intensificação da violência urbana força a criação de novos modos de representação, provocando uma mudança no eixo de direção temática e estética, e principalmente mudanças na relação entre documentarista e personagem, pois a "função" das pessoas muda de acordo com os domínios discursivos, que por sua vez mudam com a época.

O aumento dos índices de violência urbana reverbera nos meios de comunicação de massa e seus produtos, os quais nos apresentam uma crescente visibilidade dessa violência. Hoje, os *mass media* são o lugar propício de representação da estética do Brasil urbano, violento e globalizado. E filmes como *Notícias de uma guerra particular*, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* e *Fala tu* evidenciam esse aspecto. Vimos que cada um deles apresenta um ponto mais definido: *Notícias...* possibilita uma ampla discussão sobre as origens, funcionamento e desdobramentos do contexto de violência urbana. A questão de como a linguagem cinematográfica materializa uma estética da violência é mais intensa em *O rap do pequeno príncipe...* Já *Fala tu* mostra um maior grau de amadurecimento na relação entre documentarista e personagens. Esses direcionamentos, a princípio divergentes, só vêm a contribuir para o fornecimento das pistas necessárias para entendermos a recorrência aos setores subalternos na produção de documentários no país.

Sabemos do "deslocamento" do marginal rural para o marginal urbano na produção de cinema brasileiro. Mas o que torna este último visível e que condições permitem que ele conquiste visibilidade a partir dos *media* e da produção de documentários? Vivemos numa sociedade em que o estabelecimento de valores institui uma relação de superioridade e inferioridade entre as pessoas, uma vez que o poder não é uma propriedade adquirida pela classe dominante, mas um exercício atual de sua estratégia. No cotidiano das relações

sociais, o desmonte desses esquemas hierárquicos e autoritários ainda está longe de ocorrer, mas esse exercício torna-se fundamental para o documentarista e o personagem.

Se o cineasta pretende verificar um determinado estilo de vida ou a relação dos personagens com um tema proposto, se desvencilhar dessas amarras torna-se uma tarefa indispensável. Isso não implica que o diretor tenha que se anular perante o seu personagem. O exercício para o documentarista é, dependendo do caso, a suspensão temporária de si - e não sua anulação -, para que possa adentrar o universo do personagem em sua plenitude, pois saber do *outro* é também saber de si. A construção de discursos, a partir da malha composta por saberes e poderes, provocou uma mudança na construção de uma imagem (ou protótipo) de um suposto marginal, trazendo novos modos de se relacionar com ele e de representá-lo.

O documentário de hoje reside, sem dúvida, na força do personagem. Os filmes do *corpus* nos mostram que o entendimento da questão central desta pesquisa - os fatores que permitem aos setores sociais diretamente vinculados ao contexto de violência urbana se tornem cada vez mais recorrentes na produção brasileira de documentários da "retomada" - passa pela abordagem descritiva e superficial da violência urbana dos meios de comunicação de massa, bem como por questões de diferença e poder.

Tudo isso parece se ancorar na necessidade do confronto entre o documentarista e o personagem. Este embate não deve passar pela medição de forças entre as duas partes, mas, acima de tudo, por uma relação complementar que forneça as pistas necessárias para entendermos essa atual tendência da produção de documentários. Se o diretor busca alguém que apenas confirme sua idéia pré-estabelecida, voltaremos ao modelo sociológico, que como vimos tem o propósito de confirmar uma tese previamente elaborada. Mas se o mesmo diretor busca o personagem puro e intocável e estabelece com ele uma relação sacralizada, tal vínculo pouco poderá acrescentar.

O confronto do qual falamos se refere ao posicionamento de que tanto o documentarista quanto o personagem são indivíduos incompletos, instáveis e ambíguos, o que por extensão não garante a certeza e a sabedoria para nenhuma das partes. Isso permite que o documentarista possa, por exemplo, pôr em xeque um aparente ponto de vista já cristalizado pelo personagem. Por exemplo: em *Fala tu*, Macarrão se queixa do trabalho no jogo do bicho. O diretor rebate ao afirmar que é com esse trabalho que ele sustenta sua

família, o qual, de certa forma, não pode ser encarado como negativo. O personagem, por sua vez, responde à indagação do documentarista e explica as desvantagens de se trabalhar no jogo do bicho. O confronto deve ser realizado muito mais com o intuito de instigar o personagem a pensar sobre um contexto do que a confirmação de uma opinião. O contrário também deve acontecer, para que haja um equilíbrio, ou seja, o personagem pode desestabilizar as pretensões do documentarista. Na abertura de *Intervalo clandestino* (Eryk Rocha, 2005), com imagem preta à frente, ouvimos uma voz questionar a relevância de se fazer um filme que não vai passar na TV. O argumento utilizado é de que são poucas as pessoas que podem ir ao cinema.

O redimensionamento da relação entre o personagem e o documentarista traz implicações salutaras também para a história do documentário, que passa a experimentar novos métodos de realização. Os filmes selecionados por esta pesquisa vão ao encontro dessa assertiva ao confirmarem a instalação de uma nova tendência do cinema brasileiro, em que a participação entre realizador e entrevistado torna-se um elemento-chave para que se amplie não só o campo de produção, mas também a conquista de novas platéias.

Tal posicionamento deve ser encarado a partir da constituição de sujeitos políticos, elaborados não necessariamente pela experiência partidária, mas pelos encontros de cotidianos divergentes, que podem revelar indícios para a compreensão dos inúmeros abismos da sociedade brasileira. Isto ajuda a compreender por que não é função do documentário trazer as respostas prontas para um tema em questão. Em muitos casos, o próprio processo ainda está em elaboração, e cabe ao documentário se cercar desses matizes para compor um cenário que, muito mais do que transparente, permita um quê de opacidade para instigar novos posicionamentos e reflexões.

Nessa direção, novos experimentos podem surgir. Nos momentos finais de *A linguagem cinematográfica*, o pesquisador Marcel Martin afirma que a salvação do cinema estará guardada enquanto houver experimentalismos e quem busque novas rotas e itinerários. Se esse é o caminho para a continuidade da experiência cinematográfica, a produção brasileira de documentários parece cumprir o seu papel. Entretanto, tornar-se visível nem sempre se configura uma estratégia eficaz para o subalterno abandonar precárias condições de vida.

O documentário pode até operar como um instrumento de mediação e de visibilidade de certos grupos sociais, mas a separação entre indivíduos das mais diferentes esferas é um processo que deve se estender por muito tempo. A "diferença" das classes marginalizadas, a qual desperta o interesse de documentaristas, confere a elas visibilidade para além de morros e de favelas, mas o descompasso na distribuição de saberes e poderes continuará ainda a existir.

Filmografia

Corpus

Fala tu

Brasil, 2004, 74 min, direção: Guilherme Coelho; roteiro: Nathaniel Leclery; fotografia: Alberto Bellezia Neto; montagem: Márcia Watzl.

Notícias de uma guerra particular

Brasil, 1999, 56 min, dir: João Moreira Salles e Kátia Lund; rot: João Moreira Salles e Kátia Lund; fot: Walter Carvalho; mon: Flávio Nunes.

O rap do pequeno príncipe contras as almas sebosas

Brasil, 2000, 75 min, dir: Marcelo Luna e Paulo Caldas; rot: Marcelo Luna, Paulo Caldas e Fred Jordão; fot: André Horta; mon: Natanarey Nunes.

Complementar

2 filhos de Francisco - A história de Zezé Di Camargo e Luciano

Brasil, 2005, 132 min, dir: Breno Silveira; rot: Patrícia Andrade e Carolina Kotscho; fot: André Horta; mon: Vicente Kubrusly.

33

Brasil, 2003, 74 min, dir: Kiko Goifman; rot: Kiko Goifman e Cláudia Priscilla; fot: Kiko Goifman; mon: Diego Gozze.

2000 Nordestes

Brasil, 2000, 70 min, dir: Vicente Amorin e David França Mendes; rot: David França Mendes. fot: Rodrigo Monte; mon: Pedro Amorin e Gustavo Cascon.

Abril despedaçado

Brasil, 2001, 105 min, dir: Walter Salles; rot: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz; fot: Walter Carvalho; mon: Isabelle Rathery.

Árido movie

Brasil, 2005, 115 min, dir: Lírío Ferreira; rot: Lírío Ferreira, Eduardo Nunes, Hilton Lacerda e Sérgio Oliveira; fot: Murilo Salles; mon: Vânia Debs.

Arraial do Cabo

Brasil, 1959, 17 min, dir: Paulo César Saraceni e Mário Caneiro; rot: Paulo César Saraceni; fot: Mário Caneiro; mon: Joaquim Pedro de Andrade

Aruanda

Brasil, 1960, 20 min, dir: Linduarte Noronha; fot e mon: Rucker Vieira.

Atos dos homens

Brasil, 2006, 75 min, dir e rot: Kiko Goifman; fot: Diego Gozze; mon: Fabio Braga.

O Auto da Compadecida

Brasil, 2000, 104 min, dir: Guel Arraes; rot: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão; fot: Felix Monti; mon: Paulo Henrique.

Babilônia 2000

Brasil, 2001, 80 min, dir: Eduardo Coutinho; fot: Jacques Cheuiche; mon: Jordana Berg.

O bandido da luz vermelha

Brasil, 1968, 92 min, dir: Rogério Sganzerla; rot: Rogério Sganzerla; fot: Peter Overbeck; mon: Silvio Renoldi.

Barra 68, sem perder a ternura

Brasil, 2000, 80 min, dir e rot: Vladimir Carvalho; fot: André Luís da Cunha, Marcelo Coutinho, Jacques Cheuiche; mon: Manfredo Caldas, Vladimir Carvalho.

Botín de guerra

Argentina, Espanha, 1999, 116 min, dir: David Blaustein; rot: Luisa Irene Ickowicz, David Blaustein; fot: Marcelo Icarino; mon: Juan Carlos Macias.

A bruxa de Blair

Estados Unidos, 1999, 88 min, dir e rot: Daniel Myrick e Eduardo Sánchez; fot: Neal Fredericks; mon: Daniel Myrick e Eduardo Sánchez.

Camelos também choram

Alemanha, Mongília, 2003, 87 min, dir e rot: Byambasuren Davaa e Luigi Falorni; fot: Luigi Falorni; mon: Anja Pohl.

Os campos de batalha

Argentina, Paraguai, 2005, 102 min, dir e rot: José Luis García; fot: Marcelo Iaccarino; mon: Marie Joseph Nemert, Fernando Cricenti, Miguel Colombo, Miguel Schverdfinger, José Luis García.

Carandiru

Brasil, 2003, 146 min, dir: Hector Babendo; rot: Hector Babenco, Fernando Bonassi e Victor Navas; fot: Walter Carvalho; mon: Mauro Alice.

Casa de farinha

Brasil, 1970, 13 min, dir: Geraldo Sarno.

Cazuza - O tempo não pára

Brasil, 2004, 90 min, dir: Sandra Werneck e Walter Carvalho; rot: Fernando Bonassi e Victor Navas; fot: Walter Carvalho; mon: Sergio Mekler.

Central do Brasil

Brasil, 1998, 112 min, dir: Walter Salles; rot: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein; fot: Walter Carvalho; mon: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda.

A chegada do trem à estação de Ciotat

França, 1895, dir: Louis e Auguste Lumière.

Cidade de Deus

Brasil, 2002, 135 min, dir: Fernando Meirelles; rot: Bráulio Mantovani; fot: César Charlone; mon: Daniel Rezende.

Cinco vezes favela

Brasil, 1962

Episódios:

→ *O favelado*

Dir e rot: Marcos Farias; fot: Ozen Sermet; mon: Saul Lachtermacher.

→ *Zé da cachorra*

Dir e rot: Miguel Borges; fot: George (Jiri) Dusek; mon: Saul Lachtermacher.

→ *Escola de samba, alegria de viver*

Dir: Carlos Diegues; rot: Carlos Diegues e Carlos Estevão Martins; fot: Ozen Sermet; mon: Ruy Guerra.

→ *Couro de gato*

Dir: Joaquim Pedro de Andrade; rot: Joaquim Pedro de Andrade e Domingos Oliveira; fot: Mario Carneiro; mont: Jacqueline Aubrey.

→ *Pedreira de São Diogo*

Dir: Leon Hirszman; rot: Leon Hirszman e Flávio Migliaccio; fot: Ozen Sermet; mon: Nelson Pereira dos Santos.

Cinema, aspirinas e urubus

Brasil, 2005, 90 min, dir: Marcelo Gomes; rot: Marcelo Gomes, Paulo Caldas e Karim Aïnouz; fot: Mauro Pinheiro Junior; mon: Karen Harley.

Como nascem os anjos

Brasil, 1996, 96 min, dir: Murilo Salles; rot: Murilo Salles, Jorge Duran, Aguinaldo Silva e Nelson Nadotti; fot: César Charlone; mon: Isabelle Rathery e Vicente Kubrusly.

Congo

Brasil, 1972, 11 min, dir e rot: Arthur Omar; fot: Iso Milmar; mon: Ricardo Miranda.

Curas do professor Mozart

Brasil, 1924, dir: Alberto Botelho.

Deus e o diabo na terra do sol

Brasil, 1964, 122 min, dir: Glauber Rocha; rot: Glauber Rocha e Walter Lima Jr.; fot: Waldemar Lima; mon: Rafael Justo Valverde.

A dignidade dos ninguéns

Argentina, 2005, 120 min, dir, rot e fot: Fernando Solanas; mon: Juan Carlos Macías, Martín Subira.

Edifício Máster

Brasil, 2002, 110 min, dir: Eduardo Coutinho; fot: Jacques Cheuiche; mon: Jordana Berg.

Estamira

Brasil, 2004, 115 min, dir e fot: Marcos Prado; mon: Tuco.

Eu, tu, eles

Brasil, 2000, 104 min, dir: Andrucha Waddington; rot: Elena Soárez; fot: Breno Silveira; mon: Vicente Kubrusly.

Os excluídos

Uruguai, 2002, 91 min, dir, rot e fot: Mario Handler; mon: Mario Handler, Daniel Márquez.

Extremo sul

Brasil, 2005, 92 min, dir: Sylvestre Campe e Mônica Schmiedt; rot: Jorge Duran; fot: Sylvestre Campe e Reynaldo Zangrandi; mon: Mirella Martinelli e Kiko Ferraz.

Fahrenheit, 11/9

Estados Unidos, 2004, 116 min, dir e rot: Michael Moore; fot: Mike Desjarlais; mon: Kurt Engfehr, Todd Woody Richman e Chris Seward.

Favela dos meus amores

Brasil, 1935, dir e rot: Humberto Mauro; fot: Osvaldo Nunes; mon: Charles Whally.

Favela rising

Estados Unidos, 2003, 107 min, dir e rot: Jeff Zimbalist e Matt Mochary; fot: Jeff Zimbalist, Matt Mochary, Kelly Mark Green; mon: Jeff Zimbalist.

Favela Shaskepeare

Reino Unido/Brasil, 2005, 82 min, dir: Kristiene Clarke; fot: Sarah Myland; mon: Karla Guimaraes, Paul Oremland.

O fim e o princípio

Brasil, 2005, 110 min, dir: Eduardo Coutinho; fot: Jacques Cheuiche; mon: Jordana Berg.

Os fuzis

Brasil, 1964, 81 min, dir: Ruy Guerra; rot: Ruy Guerra e Miguel Torres; fot: Ricardo Aronovich; mon: Raimundo Higinio.

O homem da câmera

União Soviética, 1929, 80 min, dir: Dziga Vertov.

O imortal

Nicarágua, Espanha, México, 2005, 80 min, dir e rot: Mercedes Moncada Rodríguez ; fot: Javier Morón Tejero; mon: Viviana García, Mercedes Moncada Rodríguez.

Intervalo clandestino

Brasil, 2005, 95 min, dir: Eryk Rocha; fot: Flávio Ferreira; mon: Ava Gaitán Rocha.

O invasor

Brasil, 2001, 97 min, dir: Beto Brant; rot: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca; fot: Toca Seabra; mon: Manga Campion e Willen Dias.

Jornal do sertão

Brasil, 1969, 14 min, dir: Geraldo Sarno.

Maioria absoluta

Brasil, 1964-66; 18 min, dir e rot: Leon Hirzman; fot: Luiz Saldanha; mon: Nelson Pereira dos Santos.

Memória do saqueio

Argentina, 2004, 102 min, dir e rot: Fernando Solanas; fot: Alejandro Fernandes Moujan, Fernando Solanas; mon: Jorge A. Kushnir, Marcos Dickinson, Eric Vaucher.

O milagre do Candeal

Espanha, 2004, 128 min, dir e rot: Fernando Trueba; fot: Juan Molina; mon: Carmen Frías.

Missionários

Brasil, 2005, 72 min, dir e rot: Cleisson Vidal e Andréa Prates; fot: Cleisson Vidal; mon: Cleisson Vidal e Jorge Mansur.

Na captura dos Friedmans

Estados Unidos, 2003, 107 min, dir: Andrew Jarecki; fot: Adolfo Doring; mon: Richard Hankin.

Nanuk, o esquimó

Estados Unidos, 1922, 69 min, dir: Robert Flaherty.

Nascidos nos bordéis

Estados Unidos, Índia, 2004, 107 min, dir: Zana Briski e Ross Kaufman; fot: Ross Kauffman, Zana Briski; mon: Nancy Baker, Ross Kauffman.

Nossa escola de samba

Brasil, 1965, 30 min, dir: Manuel Gimenez.

Olga

Brasil, 2004, 141 min, dir: Jayme Monjardim; rot: Rita Buzzar; fot: Ricardo della Rosa; mon: Pedro Amorim.

Ônibus 174

Brasil, 2002, 133 min, dir: José Padilha; fot: César Moraes e Marcelo Guru; mon: Felipe Lacerda.

A opinião pública

Brasil, 1966, 71 min, dir e rot: Arnaldo Jabor; fot: Dib Lutfi; mon: João Ramiro Melo, Arnaldo Jabor e Gilberto Macedo.

Um passaporte húngaro

Brasil, França, Hungria e Bélgica, 2003, 71 min, dir: Sandra Kogut; fot: Florent Jullien e Florian Bouchet; mon: Mônica Almeida e Sandra Kogut.

O prisioneiro da grade de ferro

Brasil, 2004, 123 min, dir e rot: Paulo Sacramento; fot: Aloysio Raulino; mon: Idê Lacreta e Paulo Sacramento.

Rain

Holanda, 1929, 14 min, dir: Joris Ivens.

Raízes do Brasil

Brasil, 2004, 148 min, dir: Nelson Pereira dos Santos; rot: Nelson Pereira dos Santos e Miúcha; fot: Reynaldo Zangrandi; mon: Alexandre Saggese.

Rio, 40 graus

Brasil, 1955, 93 min, dir e rot: Nelson Pereira dos Santos; fot: Helio Silva; mon: Rafael Justo Valverde.

Rio, Zona Norte

Brasil, 1955, 87 min, dir e rot: Nelson Pereira dos Santos; fot: Helio Silva; mon: Rafael Justo Valverde.

Salvador Allende

Chile, França, Bélgica, Alemanha, Espanha e México, 100 min, dir e rot: Patricio Guzman; fot: Julia Munoz; mon: Claudio Martínez.

Santa Cruz

Brasil, 2000, 62 min, dir: João Moreira Salles.

Santa dos coqueiros

Brasil, 1930, dir: Ramon Garcia.

Santa Maria atualidades

Brasil, 1912, dir: Francisco Santos.

Santa Marta, duas semanas no morro

Brasil, 1987, 54 min, dir: Eduardo Coutinho; fot: Breno Silveira; mon: Pablo Pessanha.

Santo forte

Brasil, 1999, 80 min, dir: Eduardo Coutinho; fot: Luis Felipe Sá e Fabian Silbert; mon: Jordana Berg.

La Sierra Medellin

Colômbia, 2004, 95 min, dir e rot: Margarita Martinez, Scott Dalton; fot: Scott Dalton; mon: Andrew Blackwell.

Sou feia mas tô na moda

Brasil, 2005, 61 min, dir e rot: Denise Garcia; fot: Paulo Camacho, Pedro Bronz e Mathias Maxx; mon: Gustavo Melo.

Subterrâneos do futebol

Brasil, 1965, 32 min, dir e rot: Maurice Capovilla; fot: Armando Barreto.

Tarnation

Estados Unidos, 2003, 88 min, dir, rot e mon: Jonathan Caouette.

Uma onda no ar

Brasil, 2002, 92 min, dir: Helvécio Ratton; rot: Jorge Durán e Helvécio Ratton; fot: José Tadeu Ribeiro; mon: Richard Hankin.

Universo paralelo

Brasil, 2004, 52 min, dir e rot: Maurício Eça, Teresa Eça; fot: Maurício Eça; mon: Tony Tiger.

A vaquejada

Brasil, 1969-1970, 11 min, dir: Paulo Gil Soares.

Visão de Juazeiro

Brasil, 1969, 19 min, dir: Eduardo Escorel.

Viva cariri

Brasil, 1969, 33 min, dir e rot: Geraldo Sarno.

Vidas secas

Brasil, 1963, 103 min, dir e rot: Nelson Pereira dos Santos; fot: Luiz Carlos Barreto e José Rosa; mon: Rafael Justo Valverde.

Viramundo

Brasil, 1965, 40 min, dir e rot: Geraldo Sarno; fot: Armando Barreto.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Sérgio. “Adolescentes, crime e violência”. Em: ABRAMO, Helena Wendel; FREITAS, Maria Virginia & SPOSITO, Marília Pontes (orgs.). *Juventude em debate*. São Paulo: Cortez, 2000.
- AUTRAN, Arthur. *O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo*. Disponível na internet via WWW. URL: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/arthurdocbras.htm>. Arquivo capturado em 20 de outubro de 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. “Cinema e Religião”. Em: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- BUCCI, Eugênio. “Na TV, os cânones do jornalismo são anacrônicos”. Em: BUCCI, Eugênio & KEHL, Maria Rita (orgs.). *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BURTON, Julianne. “Towards a history of social documentary in Latin America”. Em: BURTON, Julianne (org.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2000.
- CALIL, Carlos Augusto. “A conquista da conquista do mercado”. Em: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARROLL, Noël. “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”. Em: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. São Paulo: Campus, 2003.
- DaMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido. Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Brasilense: São Paulo, 1990.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vols. 2 e 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop*. São Paulo: Annablume, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FERNANDES Jr., Rubens; NAKAGAMA, Rosely & MOURA, Diógenes. *Notas de viagem - Thomas Farkas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *As palavras e as coisas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1981.
- _____. *A ordem do discurso*. 7. ed. São Paulo, Loyola, 1996.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

- GERVAISEAU, Henri. *O abrigo tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/UFRJ, 2000. Tese de doutorado.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, UFMG, 2003.
- HAMBURGER, Esther. “Políticas de representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*”. Em: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- LEEDS, Elizabeth. “Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira”. Em: ALVITO, Marcos & ZALUAR, Alba (orgs.). *Um século de favela*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- LINS, Consuelo. *O cinema de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús & REY, German. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “O cinema e a nova psicologia”. Em: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORAIS, Régis de. *O que é violência urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MOTTA, Luiz Gonzaga; BORGES, Gustavo & LIMA, Jorge. “Notícia e construção de sentidos: análise da narrativa jornalística”. *Revista brasileira de ciências da comunicação*. São Paulo, volume XXVII, nº 2, julho/dezembro de 2004.
- MUNSTERBERG, Hugo. “A memória e a imaginação”. Em: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.
- NASCIMENTO, Elimar Pinheiro. “Juventude: novo alvo da exclusão social”. Em BURSZTYN, Marcel (org.). *No meio da rua – nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

- NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- _____. “‘Getting to know you...’: knowledge, power, and the body”. Em: RENOV, Michael (org.). *Theorizing documentary*. Nova York: Routledge, 1993.
- _____. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- _____. “A voz do documentário”. Em: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- _____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- OMAR, Arthur. “O anti-documentário, provisoriamente”. *Cinemais*. Rio de Janeiro, nº 8, novembro/dezembro de 1997.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.
- PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 1999.
- PORTER, Russel. “Sobre documentários e sapatos”. Em: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PRYSTHON, Angela. “Identidades urbanas contemporâneas: cosmopolitismo e periferia”. Em: CUNHA FILHO, Paulo (org.). *Identidade(s)*. Recife: Editora UFPE, 1999.
- RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973). A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme/Ministério da Cultura, 1987.
- _____. “Cinema verdade no Brasil”. Em: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- RAMOS, Guiomar. “O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar”. Em TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- RAMOS, Silvia. *Violência urbana: quando a pauta é a mídia*. Disponível na internet via WWW. URL: http://www.ucamcesec.com.br/md_art_texto.php?cod_proj=53&cod_autor=3. Arquivo capturado em 22 de dezembro de 2005.
- _____. & MUSUMECI, Leonarda. *Elemento suspeito: abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

RENOV, Michael. "Towards a poetics of documentary". Em: RENOV, Michael (org.). *Theorizing documentary*. Nova York: Routledge, 1993.

RONDELLI, Elizabeth. "Imagens da violência e práticas discursivas". Em: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et alii (orgs.). *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROTHA, Paul. *Documentary film*. Londres: Faber and Faber, 1936.

SCHWARTZ, Vanessa R. "O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século". Em: SCHWARTZ, Vanessa R. & CHARNEY, Leo (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SOARES, Luiz Eduardo; BILL, MV & ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: Sulina; Edipucrs, 2002.

SOUZA, Gustavo. "Novas sociabilidades a partir do movimento hip-hop". *Animus - Revista interamericana de comunicação midiática*. Santa Maria, v. 3, nº2, 2004.

SPIVAK, Gayatri. "Can the subaltern speak?". Em: NELSON, Cary & GROSSBERG, Lawrence (orgs.). *Marxism and the interpretation of culture*. London: Macmillan, 1988.

STAM, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. "Enunciação do documentário: o problema de 'dar a voz ao outro'". Em: FABRIS, Mariarosaria et alii (orgs.). *Estudos sociocine de cinema*. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

VELHO, Gilberto. "Violência, reciprocidade e desigualdade: uma perspectiva antropológica". Em: VELHO, Gilberto & ALVITO, Marcos (orgs.). *Cidadania e violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 2000.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. "O funk como símbolo da violência carioca". Em: VELHO, Gilberto & ALVITO, Marcos (orgs.). *Cidadania e violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 2000.

WINSTON, Brian. "Documentary: I think we are in trouble". Em: ROSENTHAL, Alan (org.). *New challenges for documentary*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

- _____. "The tradition of the victim in Griersonian documentary". Em: ROSENTHAL, Alan (org.). *New challenges for documentary*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988.
- _____. "A maldição do 'jornalístico' na era digital". Em: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. 6. ed. Lisboa: Presença, 2001.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho". *Cinemais*. Rio de Janeiro, nº 36, outubro/dezembro de 2003.
- _____. "Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho na contramão do ressentimento". Em: CATANI, Afrânio Mendes et alii (orgs.). *Estudos socine de cinema*. Ano IV. São Paulo: Panorama, 2003.
- _____.; COUTINHO, Eduardo & FURTADO, Jorge. "O sujeito (extra)ordinário". Em: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- YÚDICE, George. "A funkificação do Rio". Em: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90. Funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta. As organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *O condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan; Editora UFRJ, 1994.
- _____. "Crime, medo e política". Em: ALVITO, Marcos & ZALUAR, Alba (orgs.). *Um século de favela*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- _____. "A globalização do crime e os limites da explicação local". Em: VELHO, Gilberto & ALVITO, Marcos (orgs.). *Cidadania e violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 2000.

