

Documentários e ficções: discurso e ideologia em Justiça e Ônibus 174

Felipe Muanis

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / PUC-Rio

muanis@mac.com

Resumo: O artigo em questão trata da relação entre acontecimento e discurso cinematográfico documental, analisando dois filmes. Partindo do princípio que o cinema documentário caracteriza-se pela preocupação de proximidade com a realidade, o texto questiona como se constrói tal representação, a partir da análise do discurso, no pensamento de Paul Ricoeur e Patrick Charaudeau, e das questões de ideologia e espaço social.

Palavras-chaves: Acontecimento, ideologia, ficção, realidade, espaço social.

Resumen: Analizando dos películas este artículo se ocupa de la relación entre el acontecimiento y el discurso cinematográfico documental. Se asume que el cine documental es caracterizado por la preocupación de la proximidad con la realidad, este artículo discute cómo se construye tal representación usando el análisis del discurso, en el pensamiento de Paul Ricoeur y de Patrick Charaudeau, y las cuestiones de la ideología y del espacio social.

Palabras clave: Acontecimiento, ideología, ficción, realidad, espacio social.

Abstract: Analyzing two films this article deals with the relation between event and documentary cinematographic discourse. Assuming that documentary cinema is characterized by the concern of proximity with the reality, this article discusses how such representation is constructed using the analysis of the discourse, in the thought of Paul Ricoeur and Patrick Charaudeau, and the questions of ideology and social space.

Keywords: Event, ideology, fiction, reality, social space.

Résumé: Analysant deux films, cet article traite de la relation entre l'événement et le discours cinématographique documentaire. Supposant que le cinéma documentaire est caractérisé par la préoccupation de la proximité avec la réalité, cet article discute comment une telle représentation est construite en utilisant l'analyse du discours, dans la lignée de Paul Ricoeur et de Patrick Charaudeau, et les questions de l'idéologie et de l'espace social.

Mots-clés: Événement, idéologie, fiction, réalité, espace social.

“Epimênides era um cretense que dizia: ‘Todo cretense mente’. Estava Epimênides dizendo a verdade?”.

As coisas significam, mas apenas se as tornamos compreensíveis.

Bill Nichols

Introdução

Pretende-se trabalhar, neste artigo, a relação entre acontecimento e discurso cinematográfico documental, tendo como objeto os filmes *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha. Em comum com o pensamento teórico em questão e com os autores aqui citados, o cinema documentário caracteriza-se pela preocupação com a representação da realidade.

Um ponto inicial seriam as proposições de Paul Ricoeur, presentes na discussão de Patrick Charaudeau. As premissas Ricoeur, com a sua ênfase no relato como forma de imprimir sentido ao mundo, exemplificam-se no *cinema-verdade* de Jean Rouch e seus “descendentes”, como os brasileiros João Moreira Salles e Eduardo Coutinho. No cerne das questões levantadas pelos documentaristas, em suas aproximações por metodologias diversas, existe uma questão primordial: entender como se produzem os discursos. A escolha, por parte do documentarista, de uma metodologia implica a escolha de uma linguagem específica de produção que vai vincular o discurso a uma visão de mundo, ou a uma ideologia – no sentido de consciência social, conforme Bakhtin – o que será o foco deste artigo.

Se as marcas dessa linguagem não se revelam, esconde-se a ideologia? Esconde-se o contexto e o espaço mais amplo de compreensão de sentido que envolve tanto realizador quanto filme? Será que a estratégia de menor intervenção possível do cineasta é sempre efetiva para garantir uma veracidade ou, ao menos, maior autenticidade ao relato? Que sentidos assumem no discurso cinematográfico as diferentes estratégias de intervenção e não intervenção?

O filme *Justiça*, por exemplo, utiliza claramente estratégias discursivas, como se verá à frente, para garantir mais autenticidade ao relato. No entanto as relações com a câmera se revelam artificiais causando

estranhamento ao espectador. Ao fingir que a câmera não existe, os personagens que conduzem a sua narrativa aproximam o filme do discurso ficcional. Por outro lado, em *Ônibus 174*, a estratégia utilizada de entrecruzamento de discursos de natureza diversa, não tem a pretensão de apresentar o acontecimento em estado bruto para o espectador. Em ambos os filmes pode-se observar níveis diferentes de usos e relações entre discursos, que serão tratados mais a frente. Será, portanto, à partir dos dois documentários brasileiros supra-mencionados, como objetos, que se estabelecerão as relações com as discussões sobre análise do discurso.

Justiça e seus diálogos

Pouco visto e pouco comentado, o filme *Justiça* (2004), dirigido por Maria Augusta Ramos, apresenta possibilidades generosas para a discussão das questões caras ao documentário e como as estratégias escolhidas para a sua realização são determinantes para a sua comunicação com o espectador. O filme mostra os bastidores de várias instâncias do sistema penal brasileiro, no Rio de Janeiro. Faz de réus, juízes, defensores e desembargadores, personagens que conduzem os olhos do espectador no mundo fechado do sistema jurídico. Mas não é apenas pelo tema que o filme se destaca. As escolhas da diretora, na forma do filme, é que fazem com que seja necessário uma reflexão sobre as possibilidades discursivas do documentário.

Maria Augusta Ramos não movimenta a câmera¹, não utiliza efeito de *zoom*, ou qualquer tipo de trilha sonora, off ou locução. A câmera de seu filme se aproxima muito à uma câmera de vigilância, já que ela fica presente durante todo o transcorrer da ação e é, aparentemente, ignorada pelos personagens por ela filmados. É bem verdade contudo, que há diferenças. Uma câmera de vigilância na maioria das vezes é pequena e está integrada à paisagem e aos ambientes pelos quais as pessoas transitam. Com isso o dispositivo realmente pode ser – e não sempre, veja o caso do Big Brother - ignorado ou esquecido por parte das pessoas que defrontam sua objetiva. A câmera do filme *Justiça* não

¹ Na realidade, a diretora usa apenas um movimento de câmera em todo o filme, e em um único plano, uma panorâmica.

é discreta, nem pequena, muito menos se mimetiza com o ambiente, podendo ser esquecida. Esta já é uma diferença fundamental entre câmera, percepção da câmera por parte de quem é filmado e imagem.

As escolhas de Maria Augusta, muito bem defendidas e teorizadas pela autora, são coerentes do momento em que ela percebe que está, com isso, construindo uma estética e imprimindo o seu olhar. Mas apesar dessa consciência, ainda assim seu discernimento traz consigo, junto ao filme, algumas contradições:

No momento que eu olho para uma realidade eu passo a reconstruí-la então meu olhar é uma reconstrução e ele envolve uma interpretação e esse olhar se traduz também na forma em que eu filmo. Então, porque... Nas escolhas formais: por que uma câmera fixa e não uma câmera que se movimenta, por que não usar música. Então essas escolhas estéticas são extremamente importantes. Na verdade escolhas estéticas também são escolhas políticas, uma escolha de enquadramento também é uma escolha política. Por que escolher... Por que filmar o réu da mesma maneira que a juiz? Para, justamente, impedir esse maniqueísmo porque para mim eles são iguais naquele momento, eles não são diferentes. Como eu vou filmar é muito importante, é o que define o filme meu de uma outra pessoa. É a minha visão do que eu estou retratando. Eu não sei o que vai acontecer nas cenas, muitas delas eu não tinha a menor idéia do que ia acontecer, mas eu sabia como eu ia filmar. E coisas incríveis aconteceram mas para mim elas funcionam também porque elas fazem parte de uma forma, de uma estrutura formal, de uma consistência formal que reforça (*sic*) características, que faz com que revela questões dessa realidade, que traz à tona características dessa realidade, então eu acho que essas escolhas formais são importantes, então existe um trabalho enorme de... cinematográfico, de trabalhar a cinematografia, de pensar em como o público vai perceber aquilo que está sendo filmado. No caso de, por exemplo, por que não usar uma câmera em movimento e uma câmera que se movimenta, e sim uma câmera fixa? Porque eu não quero que esse movimento de câmera influencie a percepção que o público tem do que está sendo filmado Esse movimento não me interessa. Eu quero, por exemplo, um movimento de um personagem à outro não me interessa. Eu quero estar, eu quero ver

gestos, feições, palavras, eu quero tentar captar o máximo aquilo que tá sendo filmado.²

Seria interessante, contudo, repensar sua opção estética à luz do que escreveu Cristina Teixeira Vieira de Melo no artigo *O documentário como gênero audiovisual*, apresentado na Intercom de 2002³:

Vale ressaltar ainda que, o mero registro de imagens e sons do mundo não reflete por si só o valor do gênero documentário. Exige-se uma intervenção, um posicionamento autoral do documentarista no modo como as imagens e sons se sucedem. “O documentário não é um filme vazado de qualquer implicação. Ele sempre se posicionou como um gênero em que o essencial é estimular uma reflexão sobre o mundo” (Penafria, 1999:76). Para tal, exige-se que o tema abordado seja visto a partir de determinado *ponto de vista*, que irá se refletir na *maneira* que o documentarista apresenta os fatos. O efeito de sentido final, portanto, é resultado não simplesmente *do que se diz*, mas essencialmente de *como se apresenta o tema*. É justamente nesta relação entre *conteúdo* e *forma* (*o que e como*) que reside o caráter autoral do documentário, marca que elegemos como característica fundamental do gênero. (Melo, 2002: 6, 12).

A diretora, pertinentemente, estabelece uma questão inerente ao documentário e à construção de discursos, anterior às questões mais comuns de qual forma de documentário, ou que estratégia, tenderia mais ao real. Para Paul Ricoeur, qualquer ato de fala, por menor que seja, constitui-se em um discurso, pois é a interpretação da realidade por parte de um sujeito mediador que, no ato da elaboração da fala, a investe fenomenologicamente de toda a sua experiência, vivência e concepção de mundo. Com o cinema, portanto, não é diferente. Ao selecionar o enquadramento na filmagem e os planos na filmagem que serão utilizadas na montagem, o cineasta faz um recorte da sua compreensão de mundo, impondo-a, mesmo que não perceba, ao discurso fílmico que constitui. Maria Augusta entende claramente isso, mas ao mesmo tempo, cria um problema inevitável: ao não usar um movimento de câmera para não influenciar a percepção que o público tem do que

² Declaração retirada dos depoimentos da diretora contidas no DVD do filme *Justiça*, distribuição VideoFilmes.

³ Congresso Intercom, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, realizado em Salvador, Bahia, no ano de 2002.

está sendo filmado, ela faz uma escolha discursiva e, ainda assim, continua influenciando a percepção do público, só que de outra forma. Por exemplo, Maria Augusta defende que sua câmera não é invisível, típica do cinema observativo, porque os personagens sabem que estão sendo filmados. Tal consciência de nada adianta se a diretora estabelece uma relação dos personagens com a câmera – de não olharem para ela ou se relacionarem com ela de forma alguma – que traduz para o público uma invisibilidade de câmera. Essas opções formais acabam por esconder mais da realidade do que mostrá-la, porque seus personagens, ao saberem que estão sendo filmados, modificam seu agir em pequenas ou grandes atitudes que os distanciariam do seu comportamento habitual. Assim, o acontecimento filmado agrega diferenças quanto ao mesmo acontecimento se este não fosse mediado por uma câmera. Por esse motivo que a suposta invisibilidade da câmera torna essa diferença menos evidente para o espectador, apesar dela continuar existindo. Não há fidedignidade com o que viria a ser o acontecimento, mas somente com o encontro dos personagens com a câmera. Mas se a estética da diretora oculta a câmera, então essa relação se torna incoerente: sugere uma realidade que não se explicita e uma outra realidade que de fato não acontece. Essa camuflagem da câmera é desnecessária nos documentários, conforme escreveu Cristina Vieira Teixeira de Melo:

Ao contrário do que ocorre com os gêneros jornalísticos, a parcialidade é bem vinda no documentário. Por isso afirmamos que o documentário não é um gênero propriamente jornalístico. Enquanto o jornalismo busca um efeito de objetividade ao transmitir as informações, no documentário predomina um efeito de subjetividade, evidenciado por uma maneira particular do autor/diretor contar a sua história. Este gênero é fortemente marcado pelo “olhar” do diretor sobre seu objeto. O documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende. Esse privilégio não é concedido ao repórter sob pena de ser considerado parcial, tendencioso e, em última instância, de manipular a notícia. (...)

O documentário é, portanto, uma obra pessoal, mais do que isso, documentário é um gênero essencialmente autoral, sendo absolutamente necessário e esperado que o diretor exerça o seu ponto de vista sobre a história que narra. É impossível ao documentarista apagar-se.

A subjetividade e a ideologia estão fortemente presentes na narrativa do documentário, oferecendo representações em forma de texto verbal, sons e imagens. (Melo, 2002: 6, 7).

O movimento de câmera influencia em dois sentidos diferentes: no sentido diegético, de corroborar com o espírito do filme onde se escolhe uma linguagem que se reforce sua idéia e seu sentido; e no anti-diegético que permita a percepção da câmera e um distanciamento entre espectador e o que está sendo mostrado. Em ambos os casos se influencia a percepção do público, porque há o enquadramento, a montagem. Não chamar a atenção para a câmera foi uma proposta seguida tão fielmente que a levou de um *não chamar atenção* a um caráter de total invisibilidade para o espectador, aproximando da diegese ficcional. Poderia não movimentar a câmera e, ainda assim, não torná-la invisível, que é o grande problema. A não-interação das pessoas com a câmera, aliada à montagem, facilita o surgimento de uma narrativa dramática, desenvolvendo personagens, criando envolvimento com o espectador. A não movimentação da câmera e o envolvimento e intimidade da diretora, e de suas propostas, com seus personagens, criam uma atmosfera favorável ao direcionamento suas ações, havendo uma construção de realidade que não se torna explícita no filme. De fato, a própria diretora admitiu em palestra⁴ que algumas situações do filme foram encenadas. A forma seca e espartana do filme transmite uma sensação de *real* pela linguagem, ampliada pelo filme ser rotulado como documentário, que o transforma em um aparente registro do real. Com isso se cria uma dificuldade de discernimento no público, do que viria a ser real e do que é ficcional. Como fica em terceira pessoa, assume um aspecto imperativo, por mais que não pareça ser o intuito da diretora.

A linguagem severamente asséptica do filme de Maria Augusta, contradiz, na prática, seu intuito de expôr para o público que o filme é um ponto de vista, que é explícita em sua escolha. Essa contradição fica patente quando ela evidencia a linguagem documental a que se filia, o documentário reflexivo:

A minha abordagem do documentário é influenciada pelo cinema reflexivo. Eu não tenho uma tese e vou fazer um filme para provar essa tese ou procuro situações para provar essa tese. É... o processo de re-

⁴ Realizada para os alunos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro no ano de 2006.

alização de um filme é um processo de busca. Eu busco compreender, entender melhor uma situação, uma realidade que me incomoda, que me provoca, que me inspira, que são personagens que me inspiram, então eu vou, resolvo realizar um filme. Uma característica importante do cinema reflexivo é levar o público a tirar suas próprias conclusões né, é refletir sobre essa realidade. A repensar, a questionar, questionar situações, questionar conceitos que ele tenha previamente né; ou estereótipos que ele tenha de como essa realidade funciona, no caso como a justiça penal funciona. É importante pra mim e é importante no filme ir além dos estereótipos que se tem da justiça. Ir além dessa visão maniqueísta, do bom e do mau. Então nem o juiz é bom ou mau, nem o réu é bom ou mau, eles tem que ser pensados dentro de um contexto social, de contexto histórico. A justiça não é monolítica, você tem juízes progressistas e juízes conservadores, então eu acho importante que olhar para isso tudo e pensar esse universo que é um universo complexo. A minha intenção não é culpar ninguém. Eu não acho que a culpa seja de ninguém, na verdade o sistema judiciário é um sistema também, a sociedade escolhe a justiça que quer ter, então o filme não quer culpar, ele quer levar a uma reflexão.⁵

É justamente esse o problema. O filme, ao manter uma distância aséptica adentra o espaço social dos sujeitos de fala - advogados, réus e juízes – mas não leva o espectador a conhecer as regras que regem o desempenho desses personagens. Apesar de Maria Augusta falar que “eles têm que ser pensados dentro de um contexto social e histórico”, o filme não passa isso, não dá essa oportunidade de aprofundamento ao espectador. Isso interfere na compreensão do público e faz com que os espectadores tenham visões estereotipadas e maniqueístas de personagens, ao contrário do que a diretora pretendia. Tal situação se mostra patente nos comentários indignados da platéia sobre a postura da defensora pública, a qual julgam agir de má fé, mas que é interpretada corretamente por advogados que, por fazerem parte e terem legibilidade deste espaço social, compreendem seus códigos e os interpretam corretamente. Talvez caiba a oportuna definição de cinema reflexivo de Manuela Penafria:

Segundo Jay Ruby (Rosenthal, 1988: pp.64-77) o conceito de reflexividade assenta no seguinte esquema: Produtor – Processo – Produto.

⁵ *Idem.*

Deste modo é possível alargar as manifestações reflexivas a toda a produção fílmica (ficção, documentário, etc.), assim como a outras formas de expressão (pintura, teatro, etc). No entanto, o que aqui interessa é discutir essas manifestações no filme documentário. Na sua maior parte, os autores de um filme apresentam apenas o último momento do esquema citado e não os dois primeiros. Acusações de subjectividade, narcisismo e aumento de complexidade e confusão do produto são razões que levam à apresentação do último, escondendo os dois primeiros. Mas a reflexividade supõe um conhecimento dessas três entidades; supõe, também, que esta é a condição base para uma compreensão crítica do produto. Ser reflexivo é estruturar um produto de modo que produtor, processo e produto sejam um todo coerente. (. . .)

É importante que um filme seja reflexivo pois isso implica que, deliberadamente, se revelam as razões que levaram o filme a formular determinadas questões de determinado modo, procurar respostas de determinado modo e apresentá-las de determinado modo. Isto vai de encontro ao reconhecimento geral de que os filmes resultam de uma construção e imposição, pelos seus autores, de um determinado significado. Assim há que manifestar e assumir o que está por de trás do filme. (Penafria, 1999: 69).

Ora, a opção estética escolhida por Maria Augusta oculta o produtor e o processo, transformando o produto através de sua câmara, que torna-se diegética. Ao ocultar sua gramática de produção e ao tender a uma forma asséptica, ela cria dois problemas na construção do seu discurso: impede a compreensão do espaço social que o filme representa e que o espectador perceba a ideologia por trás do sujeito do discurso. É importante que o espectador tenha acesso ao sujeito de fala: a realizadora, seus personagens e os espaços públicos no qual ambos estão inseridos. A importância do espaço público é abordada por Charaudeau:

A estruturação do espaço social depende da instância fornecedora de informação que é obrigada a construir seu propósito gerenciando a visibilidade pública dos acontecimentos de que trata. Essa instância não pode ignorar que existe “uma verdadeira dialética entre a descrição inicial do acontecimento e as reações que tal descrição suscita”, porque a instância de recepção à qual se dirige detém a qualidade de “ator participando da vida pública”. A instância midiática deve então proceder

a uma repartição do espaço público em categorias, o que deveria permitir a tais atores reconhecer essas categorias e a reagir diante delas. São essas categorias - e não os fatos em si mesmos – que são apresentadas para serem consumidas. Tais categorias concernem, por um lado, ao modo de repartição do mundo social em espaços de ação e de representação que designaremos “domínios de atividade”, por outro lado, concerne à “natureza dos atores” que dela participam, adquirindo, assim, o direito de acesso às mídias. (Charaudeau, 2006: 143).

Ao não tornar aparente o espaço público de seus personagens e seus lugares de fala, Maria Augusta acaba por ocultar o seu próprio, obtendo efeito contrário ao que a metodologia reflexiva de documentário propõe. Poderia se dizer, no entanto, que, ainda assim, cada experiência de comunicação é válida por ser distinta entre os produtores de fala e recepção, onde haveria não um canal unilateral de informação, mas uma co-produção de sentido entre as partes. Ainda assim, por ocultar as gramáticas de produção, analisando o filme, percebe-se que ela mistura ficção e documentário, a autora esconde sua ideologia e oculta o lugar social em que ele se encontra. Para os documentaristas reflexivos não há problema misturar real com ficção. O problema é, segundo a mesma Penafria, não revelar o processo, não se assumir na prática como uma construção, como uma visão de mundo. O que supõe dizer que o processo reflexivo ideal seria metalinguístico, do qual Maria Augusta Ramos passa longe.

No entanto, mudando de foco, ao analisar o filme tomando como ponto de partida o próprio discurso jurídico, vê-se o quanto ele é revelador. Em uma parte do filme, o juiz desiste de uma pergunta da defensora para a tia de um acusado por julgar que ela não compreende ou não pode articular a resposta para a pergunta formulada. São experiências de vida diferentes, espaços públicos diferentes, que conferem compreensão e atos de fala diferentes? E como todas essas falas se sobrepõem ou complementam em uma narrativa jurídica, a saber, em um processo? Nos depoimentos observamos interpretações distintas do acontecimento bruto: o fato é o crime. O primeiro discurso é apresentado pelo policial, nos autos do inquérito. O segundo discurso sempre contrapõe o primeiro e é o fato como “visto” pelo réu depoente. O terceiro é o do juiz, que faz perguntas induzidas pela sua experiência, por saber que o depoente tende a enganar ou a mentir para livrar-se

de culpabilidade. O juiz, conseqüentemente, já faz perguntas com uma visada em seu discurso: chegar à verdade através de contradições do réu. O que vai para o processo, portanto, está longe de ser a realidade, de ser fidedigna ao acontecimento bruto, mas a interseção de discursos motivados por interesses específicos de cada sujeito de fala, o que se comprova pelas versões divergentes dos depoimentos.

A cineasta, apesar de tratar o encontro daquelas pessoas no tribunal como o fato, também está criando o seu discurso pela escolha de uma gramática, escondendo suas formas de produção. Com isso, o espectador do filme talvez não perceba que o acontecimento documental ao qual se deve atribuir a verdade é o encontro da cineasta com seus personagens – como faz o *cinema-verité* -, e não a realidade do crime explanado que por ser mediado por vários discursos, torna-se impossível de conferir sua veracidade. Como o espectador não participa do micro-espço social da lei, ele tende à interpretações equivocadas do que viria a ser esse espaço social. Dessa forma, o espectador pode, perigosamente, reagir contrariamente à sua própria forma de pensar. Tal incoerência se daria pelo fato do espectador não ter sido apresentado devidamente à ideologia, não só da realizadora, mas a que permeia o tecido social do meio jurídico. E, dessa maneira, não perceber como esse tecido social interfere nos discursos dos diferentes sujeitos implicados na ação que se desenvolve no filme.

Posteriormente, esses discursos divergentes ainda serão analisados pela promotora, pela defensora e pelo juiz, que darão parecer sobre o fato – o crime – que ficou lá atrás. A possibilidade de se chegar à verdade absoluta do fato (não pelo documentário mas pela júiza) é muito pequena porque basicamente o que se analisa são as mediações do fato através dos discursos de todos os personagens envolvidos no percurso⁶. Tal e qual o filme, é difícil de perceber a verdade, não há segurança para se chegar ao acontecimento bruto. É sempre um discurso do acontecimento, proferido pelo sujeito que, carregado de subjetividade, o interpreta à luz de sua experiência.

Pela lógica da análise do discurso, portanto, a possibilidade de se chegar à verdade no percurso de um julgamento penal é muito pequena.

⁶ Os réus ainda assinam o depoimento, que foi dito em voz alta pelo juiz, muitas vezes sem ler. Nada impede que o que esteja no papel seja outra coisa.

O espaço jurídico se limita a ser um confronto de discursos sobre uma pretensa verdade, já muito distante do fato em questão. O réu é condenado ou absolvido não por se chegar a verdade de sua culpabilidade, mas sim por um determinado discurso, que apoiado em outros discursos, se sobrepõe aos demais e estabelece uma comunicação com os ouvintes que tem poder de decisão. Possibilitando, assim, que eles, ao identificar o discurso, atuem como co-produtores de sentido e cheguem ao veredito final. Esses ouvintes são o júri que julga o condenado no tribunal, da mesma forma que a platéia do filme faz no cinema. A diferença é que um julgamento é didático porque se utiliza de uma fala técnica porém explicativa, para o júri tenha compreensão. No filme o júri-platéia entra em determinadas conversas reservadas através da câmera, que sem a devida fala técnica compromete o seu discernimento e o seu julgar.

174 e seus discursos

A relação do espaço público com os meios midiáticos pode ser melhor observada nos diferentes níveis narrativos que o documentário *Ônibus 174*, de José Padilha (2001), retrata. Ao contrário de *Justiça*, *Ônibus 174* deixa bem claras as suas marcas de produção, relacionando-as, em seus diferentes níveis narrativos, com a busca de espaços públicos. O filme trata não apenas do sequestro do ônibus 174, na tarde de 12 de junho de 2000 no Rio de Janeiro, por Sandro do Nascimento, mas de desvendar a personalidade e a história de seu sequestrador. As imagens que constituem o filme, portanto, têm temporalidades e caracteres diferentes. Vêm da transmissão televisiva feita pelas Redes Globo, Record e Bandeirantes, que acompanharam ao vivo, durante as quatro horas, cada uma a seu modo, a progressão do seqüestro. A elas também se somam imagens das câmeras de tráfego da CET-Rio. Essas são as imagens do acontecimento bruto, do sequestro do ônibus. O diretor contou também com imagens posteriores, produzidas por sua equipe: entrevistas com personagens presentes no acontecimento em questão, pessoas que conheceram Sandro e personagens especialistas que avaliam os problemas sociais implicados no acontecimento. Também fez uso de imagens de arquivo, privadas, com imagens antigas de

Sandro ainda menor, em atividades na rua e de belas tomadas aéreas por sobre o Rio de Janeiro. Misturando esse material, Padilha cria um filme forte em que mistura alta carga dramática proveniente do acontecimento bruto, somado aos depoimentos, à música crescente, ao silêncio eventual, aos offs; construindo uma narrativa dramatúrgica consistente. Tais estratégias parecem se adequar ao *relato reconstituído*, explicitado por Patrick Charaudeau:

O caso da *narrativa reconstituída* corresponde às reportagens da imprensa e a certas reportagens de televisão difundidas *a posteriori* com comentário não simultâneo. Espera-se, aqui, que o meganarrador, liberado das restrições da simultaneidade, empreenda um trabalho de montagem, roteirização, numa posição semelhante à do narrador de uma narrativa de ficção. Contudo, uma vez mais, é pressionado pelo dever de credibilidade que o obriga a “colar” no acontecimento bruto. Com isso, ele se encontra numa posição ambígua que faz com que , quaisquer que sejam as variantes da narrativa, ele deva:

- introduzir uma *abertura* (...) mais ou menos dramatizante, de diferentes maneiras. (...).
- Tentar *reconstituir* os fatos segundo um princípio de coerência que corresponda a uma lógica de encadeamento mais próxima da experiência ingênua, por ser esta a mais facilmente apreendida por todos: a cronologia. Depois de apresentar o resultado como ponto final de uma série de fatos ainda desconhecidos, procede-se uma volta ao passado para descrever o encadeamento desses fatos a partir de um momento que se considera o começo. (...) Depois apresenta-se o momento em que o drama se desencadeia (...); segue-se então uma acumulação de fatos com qualificativos dramatizantes (...); para chegar enfim ao ponto de conclusão que retoma o resultado trazido pela abertura (...). Quando o fato não se presta a uma cronologização, é a narrativa que o constrói inteiramente, inserindo-o numa perspectiva cronológica. (...).
- Desenvolver um *comentário explicativo* inserido na reconstituição (...) ou após a reconstituição (...), para tentar explicar, como na narrativa simultânea, o porquê e o como dos fatos, recuperando o desenrolar dos acontecimentos, ou desvendando as intenções dos responsáveis por esses fatos. (...).

- Enfim, o meganarrador deve *fechar* a narrativa. Não se trata necessariamente de fechamento do próprio fato, mas do fechamento de sua narrativa, embora as duas possam coincidir. Com efeito, o fechamento dificilmente é apresentado como o fim do acontecimento, porque o discurso de informação midiática se sustenta num processo evenemencial em perpétua reativação. (Charaudeau, 2006: 159,160).

Todas as características citadas por Charaudeau podem ser encontradas nesse documentário. De início, o que pode parecer apenas um virtuosismo formal, com a bela tomada aérea do Rio de Janeiro se revela um bem marcado elemento da estrutura narrativa. A tomada aérea começa pelo mar, passa rapidamente pela praia até encontrar a enorme favela da Rocinha, passa pela Gávea, Jardim Botânico, refazendo o percurso do ônibus em contraponto com depoimentos em off de entrevistados de meninos de rua, depoimentos de pessoas que conhecem Sandro, depoimentos de policiais presentes no local do sequestro, efeitos sonoros de sirenes, constituindo camadas de informação. Ao chegar no ponto do seqüestro, a câmera passa a se constituir pelas imagens de TV e pelas câmeras de vigilância da CET-Rio que marcam os horários em que se desenrola o acontecimento.

A câmera aérea, que inicia o filme, poderia parecer apenas uma alusão poética à importância dos percursos dada por Certeau, mas ela vai além e constrói, durante o filme o espaço social que Sandro ocupa, para que se entenda o personagem e o acontecimento do qual ele é o agente. Sandro é o elemento desestabilizante que gera o acontecimento e ele se constitui através de seu espaço público. Um dos elementos que Charaudeau define como importante para a constituição do relato reconstituído, ou seja, que “depois de apresentar o resultado como ponto final de uma série de fatos ainda desconhecidos, procede-se uma volta ao passado para descrever o encadeamento desses fatos a partir de um momento que se considera o começo” (Charaudeau, 2006: 159,160), é justamente o que Padilha faz com suas tomadas aéreas: um caminho, uma investigação rumo ao passado para reconstituir o espaço social de Sandro e seus percursos. O recurso da tomada aérea é usada pelo diretor toda vez que se penetra mais no passado do personagem, buscando entender os diversos momentos da vida do sequestrador. Como passagens de bloco que representam ritos de passagem na vida de Sandro,

as tomadas aéreas vão adentrando a cidade. Começa pela Zona Sul do Rio, lugar de apelo midiático onde se desenvolveu toda a ação do ônibus. A câmera sobrevoa Copacabana onde Sandro cheirava cola. Segue para a Igreja da Candelária, local do massacre de meninos de rua em que Sandro foi um dos sobreviventes. Mais distante, mostra a Favela de Nova Holanda, onde morou. Como escreveu João Moreira Salles, a violência tem que acontecer na Zona Sul do Rio para existir de fato para a imprensa carioca. Só assim ela aparece e ganha contornos, deixa de ser estatística. O personagem de Sandro passa a ter visibilidade quando faz o percurso para a Zona Sul do Rio, onde começa a configurar uma ameaça à ordem estabelecida da classe-média, provocando acontecimentos que são passíveis de se transformarem em acontecimentos midiáticos - como foi o episódio do massacre na Candelária e o evento do ônibus 174. Com isso adquire a possibilidade de reverter seu caráter anônimo para ganhar visibilidade, como reafirma Luís Eduardo Soares no filme:

Ali, o Sandro nos despertou a todos nós em todas as salas de vista, ele impôs a sua visibilidade, ele era personagem de uma outra narrativa, ele redefiniu de alguma maneira o relato social, o relato que dava a ele sempre a posição subalterna, de repente é convertido numa narrativa na qual ele é o protagonista. (...) Esse menino com essa arma pode produzir em nós, num outro qualquer, um sentimento, que é o sentimento do medo. Um sentimento negativo, mas um sentimento. Através do qual ele recupera a visibilidade, reconquista presença, reafirma a sua existência social e a sua existência humana. Há um processo aí de auto-constituição, uma estética da auto-invenção que se dá pela mediação da violência, da arma, de modo perverso, uma espécie de pacto faustico em que o menino troca o seu futuro, a sua vida, a sua alma, por assim dizer, por esse momento efêmero, fugaz de glória, a pequena glória de ser reconhecido, de ter algum valor, de poder prezar sua auto-estima. Esse é o momento crucial, é o momento matricial da nossa problemática toda, se nós não compreendermos a profundidade, a complexidade desse momento, nós não saberemos como agir.⁷

Luís Eduardo é o especialista, um ator social que detém o critério de notoriedade, o analista que tenta reconstituir as gramáticas de pro-

⁷ Declaração retirada dos depoimentos contidos no DVD do filme *Ônibus 174*, distribuição Paris Filmes, LK-TEL Vídeo.

dução para esclarecer o que é ideológico nos discursos. Sua fala é corroborada fenomenologicamente, pela declaração de um conhecido de Sandro, não identificado, ambos habitando o mesmo espaço público mas sendo atores sociais diferentes: “A sociedade que enxerga a gente com outro rosto porque se eles *enxergar* a gente com o rosto que *eles mesmo bota a imagem* na gente a gente não vai a lugar nenhum.”⁸ Ambos os discursos, de quem vive ou quem analisa o espaço social (sendo que ambos fazem o mesmo de visadas diferentes e complementares), são os comentários explicativos inseridos na reconstituição, conforme elaborou Charaudeau. O documentário de Padilha, portanto, marcado pela tensão entre invisibilidade e visibilidade, tenta resgatar o espaço público dos meninos de rua investigando seu passado, para entender Sandro e com isso dar uma visada fenomenológica ao acontecimento.

Mas é importante ressaltar como se reativa perpetuamente o processo evenemencial. O documentário parte de um acontecimento midiático para construir o seu discurso hermenêutico. É sobre as imagens de TV que José Padilha começa a estabelecer e ampliar o espaço público, de investigar seus percursos e mostrar o tecido social que, junto com ele, propiciaram o acontecimento bruto. É através do documentário de Padilha que os espectadores que acompanharam todo o sequestro pela televisão no dia doze de junho, conseguem ter uma compreensão maior do espaço social de Sandro, o que no dia da transmissão ao vivo não se conseguiu. Para Esther Hamburger, “o Sandro que apareceu na TV contrasta com o Sandro que o filme reconstitui. A cobertura no calor da hora explorou o evento sem contextualizá-lo” (Hamburger, 2005: 205).

Para a televisão, o acontecimento é o acontecimento bruto. Sua capacidade de investigação parece ser menor porque o que interessa a ela é o acontecimento midiático, ao vivo. O espaço público a que ela se refere e se preocupa em elaborar, é o espaço do próprio sequestro e seus arredores, seus reflexos, suas ações paralelas, mas que poderia e deveria ser mais amplo:

Trata-se pois, uma vez mais, da interação que se instaura entre as práticas sociais efetivas de uma comunidade e as representações que esta constrói para si mesma. Assim se opera um certo recorte do mundo social que, para cada comunidade, reúne os conhecimentos e as cren-

⁸ *Idem.*

ças sobre esse mundo e que as mídias se encarregam de tornar visível através de uma apresentação estruturante. (Charaudeau, 2006: 143).

O público, conseqüentemente, passa a ter uma visão muito limitada do espaço público de Sandro. Mais uma vez, se o discurso é uma co-produção de sentido entre sujeito de fala e intérprete, o sujeito do documentário analisado estabeleceu formas muito mais complexas, e completas, para ampliar a latitude da compreensão do espaço público e da ideologia e possibilitar uma participação mais ampla do intérprete na co-produção de sentido. As estruturas discursivas de fala e de interpretação passam a ter, portanto, esse caráter repetitivo do acontecimento, que sempre pode ser reelaborado, redimensionado e reinterpretado. Mais do que isso, algumas dessas estruturas podem revelar ainda estruturas de mediações ocultas, as quais podem começar a ser identificadas. E é nesse sentido que o documentário de José Padilha revela um discurso oculto, ainda anterior ao discurso televisivo, que é o discurso narrado pelo próprio Sandro do Nascimento. E tal discurso feito com maestria já que

O texto das mensagens do seqüestrador é particularmente significativo. Sandro se refere à repertórios que ele possui em comum com o universo de telespectadores do Brasil inteiro, que supostamente assistia à cobertura ao vivo: o filme americano de ontem na TV. Em contraste com a ficção cinematográfica que a TV mostrara na véspera, o protagonista desse *reality show* define a sua ação como “pra valer”. Aqui não haveria lugar para a ficção. (Hamburger, 2005: 204, 205).

Mas de fato houve lugar para a ficção: Sandro reconstrói, a maneira dele, um espaço de mediação e cria seu próprio discurso. Apesar de não parecer intencional, a frase da mulher que passou a tratá-lo como uma mãe parece ser um prenúncio do acontecimento: “Ele falava que eu ainda ia ver ele na televisão fazendo sucesso, entendeu. Eu falei pra ele: Meu filho, eu espero *que eu quero ver* você fazendo sucesso e *você também vendo*. Aí ele: A senhora vai ver mas *se eu não ver* a senhora vai ver.”⁹. Sandro então constrói sua própria narrativa, sua própria ficção: encarna o personagem de um sequestrador, alguém violento que teria até mesmo um pacto com o diabo, segundo seus capturados que insistiam em seu caráter violento. No entanto, as pessoas que o conheceram negam, através de seus depoimentos, que ele seria capaz

⁹ *Ibidem*.

de matar alguém, o que acabou se confirmando por suas atitudes¹⁰. Mas Sandro fez com que acreditassem que ele havia matado uma inocente. Construiu-se, portanto, como personagem, agente e paciente de um *filme* que ele mesmo dirigia e, para isso, contou com o apoio dos seus captados, como se vê pelo depoimento da menina que colaborou em forjar seu próprio assassinio:

“No último segundo assim ele falou, com a arma na minha cabeça, ele falou... eu não vou atirar pra matá-la, mas eu vou atirar e eu quero que todo mundo grite, e foi até na hora que deu pra ouvir na hora que abriu as janelas, que foi a Geísa que abriu, deu pra ouvir todo mundo gritando inclusive eu estava gritando muito né. Aí foi uma encenação né? Não deixou de ser uma encenação.”¹¹

Sandro age como um cineasta, dirige os atores através de uma cumplicidade violenta, participa da filmagem, se dirige para as câmeras e ao mesmo tempo cria uma narrativa ficcional estabelecendo *turning points* dramáticos típicos da ficção: revela que estava na Candelária no momento da chacina e simula o assassinato da moça. Nesses momentos ele joga com a expectativa de sua platéia, as pessoas na rua (e consequentemente para as pessoas em casa que acompanham o acontecimento midiático), constituindo, ele próprio, a visibilidade que ele gostaria de ter. Sandro opera bem com a expectativa do público. O ônibus, retangular, com suas janelas formando um grande retângulo, alegoricamente transformam-se na janela que é a tela de um cinema. Dentro do ônibus está o set de filmagem, lugar onde se estabelecem as estratégias e a gramática de produção, coabitando com a narrativa que ele constrói, que dirige e comanda, conforme os três depoimentos seguintes da estudante Luana, uma das sequestradas:

“Ele pediu pra gente chorar, ele pedia pra gente tornar a coisa mais dramática é, do que poderia parecer, né? Porque, tinha uma relação de diálogo lá mas ele não queria transparecer, deixar transparecer isso pra quem tava vendo”

¹⁰ É importante lembrar que Sandro forjou o assassinato de uma das meninas e que o primeiro tiro dado em Geisa foi desferido pelo policial, em seguida por Sandro, quando já estavam em cima dele.

¹¹ Declaração retirada dos depoimentos contidos no DVD do filme *Ônibus 174*, distribuição Paris Filmes, LK-TEL Vídeo.

Sandro, como o bom realizador de ficção, apaga as marcas anti-diegéticas – aqui representadas pelo seu diálogo reservado com as pessoas do ônibus, a quem pede para construir uma encenação - e esconde essas marcas de produção de seu público, de sua platéia. Aproveita-se da distância sagrada entre tela e platéia, bem como entre produção e produto. Os espectadores, câmeras, policiais e curiosos, portanto, viam a narrativa construída por Sandro mas não conseguiam, à distância que ele impunha, ver a produção que se desenrolava concomitante. Só quem enxergava essas marcas é quem vivia esse espaço ambíguo mas que, ainda assim, não conseguiam discernir que espaço estava ocupando:

“Eu não tava acreditando muito, sabe, que ele ia atirar. Aí, quando eu realmente acreditei, quando aquela fronteira entre fingimento e verdade é, foi perdida assim pra mim, e eu realmente acreditei que ele pudesse me matar ali, e aí eu me amparei e debrucei em cima dele e segurei o braço dele, e fui segurando e amparei e pedi para ele para não me matar, de verdade assim, pedi, acreditando que ele fosse me matar. E aí ele ficou irritado e falou: “Cala boca se não eu vou te matar mesmo!” Aí eu olhei pra ele e falei assim: “Ué, mas você não quer que eu finja?!”. Aí ele olhou pra mim, acho que ele deve ter se dado conta de que realmente tinha uma coisa dupla, uma coisa ambígua no que ele tava fazendo. Ou ele queria que a gente bem fingisse ou queria que, ou realmente ele ia matar. E aí de repente pareceu que ele se sentiu mal com aquilo, mal com o fato de eu estar buscando consolo nele mesmo, nele que queria me matar, ou que tava encenando me matar. Não sabia se ele tava realmente fingindo. (...)”¹²

Do lado de fora, o público vê a narrativa dirigida por Sandro, não o que de fato ocorre, não a gramática de produção do Sandro. Também não vê o seu contexto, sua realidade que é o que imprime sentido à sua narrativa, à sua ideologia. O público de Sandro se ilude tanto quanto o público de Maria Augusta Ramos em *Justiça*, com aquele discurso construído, mas que só seus realizadores sabem o que nele é ficção ou realidade. Ambos os espectadores supõem que os personagens são reais o tempo todo, que não são “atores” que representam à pedido de um diretor – mas não é de fato o que acontece. Só se saberá ao certo o que é real ou não, se alguém desvenda esse processo, seja

¹² *Ibidem.*

porque esteve presente nele, seja porque, como analista, reconheceu e identificou as marcas de produção escondidas pelo seu realizador:

“Tudo o que as pessoas tem que ver lá fora é o maior desespero possível para que ele conseguisse de repente o que ele tava querendo. Existia, naturalmente, um diálogo paralelo, quer dizer, uma coisa paralela, o que tava acontecendo pras câmeras e pras pessoas do lado de fora, e o que tava acontecendo lá dentro. Só que quem tinha o controle disso era ele. A qualquer momento ele podia trocar isso e podia mudar isso.”¹³

Esses mundos paralelos e independentes que aproximam a mediação criada por Sandro da mediação do cinema, criam reações semelhantes em ambas as platéias traduzidas pelos comentários do público. A incompreensão e inconformidade da platéia com a realidade apresentada na narrativa é exteriorizada. No documentário se ouvem falas de passantes que acompanhavam o acontecimento: “A polícia não faz nada!” ou “é agora!” se referindo ao momento certo para ele ser alvejado no ônibus ou ainda os gritos de “lincha, lincha!”. Guardadas as devidas proporções, o mesmo acontecia com a platéia do filme *Justiça*, que fazia comentários indignados no cinema, em função do que acontecia na tela ou de que os personagens faziam, por não entenderem o contexto que justifica suas ações. O mesmo se passa com o *documentário ficcional feito por Sandro*. As pessoas faziam uma leitura da realidade a qual elas não tinham todos os mecanismos de entendimento, o que as leva a conclusões que se afastam da possibilidade de análises mais amplas, muitas vezes se configurando perigosas e incertas.

Quando, ao fim do seqüestro, as câmeras entram finalmente dentro do ônibus, se revela o set, parte da gramática de produção. O suposto filme de Sandro perde o seu narrador, o filme transforma-se simultaneamente em *making-of*. Quando se adentra em seu set ambivalente, o ônibus, descobre-se que a menina supostamente assassinada, está viva. Talvez o último *turning-point* que Sandro planejou, para poder encerrar seu filme, com o mesmo forte teor dramático criado por ele desde o início: “Pessoal que tava ali, tava querendo ver um espetáculo, e o espetáculo dizia o seguinte, que o final é a morte do bandido. Isso é uma coisa comum na nossa sociedade.”¹⁴

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

É como se o próprio Sandro dirigisse sua própria ficção, que passou a lhe conferir visibilidade, no registro do que poderia ser um *documental ao vivo*. Levando a situação ao paroxismo, o ato final foi a morte do próprio autor da narrativa e uma nova tomada aérea, acompanhando o ônibus indo embora, já vazio, termina seu relato.

A narrativa do Sandro narrador está dentro do ônibus, acontecendo no espaço público da rua. A narrativa da TV, transforma o evento na rua em acontecimento midiático, seu espaço de recepção é a transmissão em rede. A narrativa do filme *Ônibus 174* transforma a narrativa da TV em acontecimento. Por investigar o personagem Sandro, essa narrativa se desdobra no espaço da cidade do Rio de Janeiro, estabelecendo os percursos do jovem Sandro e ampliando o espaço público do acontecimento, criando maiores relações entre o acontecimento e seu tecido social, decodificando-o. As duas narrativas midiáticas são desdobramentos ampliados da narrativa formulada por Sandro do Nascimento. Na verdade, uma narrativa se encontra dentro da outra, a menor se transforma no acontecimento da maior, e, sucessivamente, vai se ampliando o espaço de percepção do acontecimento bruto primeiro.

Mas a estratégia do Sandro narrador se aproxima bastante da de Maria Augusta Ramos em *Justiça* ao apagar e esconder as marcas de produção, no que se refere principalmente à *direção de atores*, criando uma forma diegética com características ficcionais. Assim ambos sugerem uma leitura ao espectador que o afasta, ou até o impede, de alcançar o fato em questão; por não ser explicada, aprofundada determinadas questões. A partir de Paul Ricoeur, todas essas similaridades mostram a impossibilidade de imprimir realidade nos discursos – expõem a limitação das representações -, e de que optar simplesmente por estratégias formais, de caráter semiótico, para prover uma comunicação bem-sucedida com o espectador pode não apenas não ser eficiente como gerar problemas graves de compreensão. Não é possível evitar um caráter hermenêutico na aproximação com o objeto, com o acontecimento, pois é ele que fenomenologicamente se liga ao tecido social para construir um sentido mais amplo e rico ao discurso. Talvez, como o analista que revela os ardis presente na ideologia, que desconstrói as gramáticas de produção, o ideal seria a construção ou a análise de discursos, seja eles quais forem - e no caso cinematográficos – de

forma semiótica e hermenêutica, que se complementariam e possibilitariam uma mais acurada ou talvez mais abrangente visão de mundo.

Referências bibliográficas

CHARAUDEAU, Patrick, *Discurso das Mídias*, São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, *Dicionário de análise do discurso*, São Paulo: Contexto, 2004.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de, *O documentário como gênero audiovisual*, (mimeo.), Salvador: Intercom, 2002.

HAMBURGER, Esther, "Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*" in Maria Dora Mourão e Amir Labaki, *O cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MUANIS, Felipe, "Justiça aos olhos de quem? Linguagem dos filmes de cárcere" in *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, nº 10, Jan./Jun., 2005.

NETTO, Modesto Carone, *Metáfora e montagem*, São Paulo: Perspectiva, 1974.

NICHOLS, Bill, *Introdução ao documentário*, Campinas: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela, *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*, Lisboa: Cosmos, 1999.

RICOEUR, Paul, "Entre herméneutique et sémiotique" in A. J. Greimas, *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges: Pulim, 1990.

Filmografia

Justiça (2004), de Maria Augusta Ramos.

Ônibus 174 (2002), de João Jardim.