

Documentário Brasileiro, Invisibilidade e encenação: um olhar sob o documentário *Juízo*¹

Daniel Brandi do COUTO²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

O presente trabalho abre investigação para a opção da diretora Maria Augusta Ramos pelo uso da encenação no documentário *Juízo* (Digital, 2007). A partir do método utilizado, discute-se a intervenção da diretora não somente como forma de lidar com uma imposição legal no registro de jovens infratores, mas como estratégia capaz de potencializar a representação da realidade, dando visibilidade a uma parcela da população marginalizada pelo sistema e retratada em diferentes condições pelas narrativas audiovisuais brasileiras contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; encenação; invisibilidade social.

INTRODUÇÃO

O fazer documentário e o uso da encenação caminham lado a lado desde o surgimento dos filmes documentais. Seja em seus primórdios, como as obras dos irmãos Lumière, ou no precursor do gênero, *Nanook do Norte* (1927, Flaherty), a encenação já se fazia presente nas repetidas tomadas de *A saída dos funcionários da Fábrica* (1895, Irmãos Lumière) ou nas estratégias empregadas por Flaherty, que segundo Da-Rin (2004), incluíam a substituição de personagens por atores, a encenação de hábitos não mais praticados pela família de Nanook, dentre vários outros recursos que evidenciam o uso da encenação como estratégia no fazer cinematográfico de caráter documental.

Assim, é possível confirmar que o uso de recursos filmicos que acreditamos que o senso comum tende a atribuir como pertencentes apenas ao campo do cinema de ficção, se faz presente no cinema-documentário desde seus primeiros registros. Conforme pontua Ramos (2008, p. 25-26), “Querer negar este estatuto do documentário enquanto narrativa, alegando, por exemplo, a existência de encenação ou outra

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

² Bacharel em Comunicação Social pela Facom-UFJF. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do IAD-UFJF. email: daniel@impulsohub.com.br

estratégia é desconhecer a tradição do documentário”.

Ainda de acordo com Ramos (2008), a encenação pode ser dividida em 3 diferentes tipos: a encenação construída, a encenação locação e a encenação direta. Na primeira tipologia, estão abrigadas as situações ficcionalizadas que são feitas fora do mundo cotidiano em que os personagens estão inseridos. Nela, se enquadram as dramatizações em estúdio e outros tipos que se distanciam espacial e temporalmente do mundo registrado pelo documentarista. Já o segundo tipo, abriga a encenação que acontece na locação: o diretor pede para que o personagem interprete determinada situação, com o objetivo de registrar uma característica, hábito ou trejeito. A última se refere a encenação direta, um tipo de encenação não negociada previamente, mas que é despertada nos indivíduos pelo simples fato de terem conhecimento de estarem sendo filmadas. Tal fenômeno é também atribuído por Comolli (2008) como “auto-encenação”.

Tendo em vista que a representação de menores infratores ou pessoas em condições de vulnerabilidade e risco social é apresentada em grande parte dos documentários brasileiros contemporâneos – e também pelo *mass-media*³ - de forma a proteger suas identidades com recursos que passam pela pós-produção (como o desfoque do rosto e alteração do timbre de voz) à artificios feitos na própria locação – vide o uso de fotografia em contra-luz, vestimentas que protegem o rosto etc - discutir a relação entre o uso da encenação e a possibilidade de conferir visibilidade a personagens documentados que se encontram em situação de risco social nos permite apontar novas perspectivas que caminham para uma proposta mais humanizada no registro audiovisual destes, objetivo deste artigo.

REAL E FICIONAL: DIÁLOGOS ENTRE PASSADO E PRESENTE

De acordo com Comolli (2008, p.60), “na sociedade contemporânea há um estado de limiaridade [...], um estado difuso de dúvida permanente no qual ‘real’ e ‘ficcional’ se misturam, contribuindo com forte potencial nas artes cênicas”. Esta atmosfera, presente no documentário brasileiro contemporâneo, vem ganhando atenção no campo da pesquisa acadêmica, graças ao crescente número de obras que empregam tais traços em suas construções. No entanto, é válido observar a baixa produção

³ Entendemos aqui por *mass-media* os veículos de comunicação em massa, como telejornais, programas de grandes reportagens televisivas, toda mídia impressa de grande tiragem etc.

bibliográfica encontrada referente a encenação, em especial no Brasil. Ao direcionarmos nosso olhar para um diálogo entre passado e presente, é possível contribuir nestes estudos e aferir cruzamentos que revelam o uso de tais estratégias desde o surgimento do cinema. Desta forma, é possível apontar o modo como essa mescla entre documental e ficcional ganharam mais força na produção documental contemporânea.

Em 1903, Edwin S. Porter filmava *Life of an American Fireman*⁴. Ao utilizar imagens de caráter documental do New York Fire Department e montá-las juntas a encenação de um incêndio em um apartamento, criou não só um dos primeiros filmes narrativos da história do cinema, mas talvez o primeiro filme do que hoje é conhecido como filme-híbrido. Este gênero vem ganhando destaque e atenção na produção atual, porém com uma certa confusão em sua definição. Cao Guimarães (2013, p.1) deixa claro a questão e projeta uma definição dos híbridos como

...filmes abertos a uma reinvenção constante de si e do outro (o público). Estas entidades filmicas, estes libertários fluxos imagético-sonoros são essencialmente partidários do descontrole pois suas formas serão eternamente mutáveis aos olhos de quem as vê. É impossível caracterizá-las. Para elas não existe distinção possível entre categorias pré-determinadas. São seres híbridos, mutantes, multifacetados”.

Façamos uma ponte para o documentário moderno e a chegada do som direto. Ainda que realizadores como Richard Leacock e Robert Drew buscassem na observação direta um novo tipo de documentário - sem que equipe ou aparato técnico interferissem na captura do real - pouco menos de 10 anos foram necessários para que outros realizadores, fortemente ligados a dramaturgia e a produção para TV inglesa, utilizassem a ficção como forma de abordar o real. A título de exemplo, o docudrama⁵ *Cathy Come Home*⁶ (escrito por Jeremy Sandford e dirigido por Ken Loach, 1966), aborda a realidade da inflexibilidade do sistema de assistência social britânico através da história ficcional de Cathy e seu marido Reg. Sobre a produção filme, percebe-se fortes traços de caráter documental na medida em que

a equipe ficou surpresa por ter obtido a permissão para filmar em uma das locações em que Sandford tinha visitado e reportado em sua matéria sobre os desabrigados anteriormente. Como resultado, a locação foi utilizada na parte

⁴ Disponível em : <<https://youtu.be/p4C0gJ7BnLc>>. Acesso em 07/12/2017

⁵ Gênero híbrido que prevê combinações estruturais entre melodrama e documentário.

⁶ Disponível em: <<https://youtu.be/IGL4b25AJpM>>. Acesso em: 07/03/2017

final do filme. [...] Mesmo a cena sendo realizada com os atores, a produção do filme em uma locação autêntica, com alguns personagens reais, ofereceu um significado eloquente e extremamente crível da realidade que o filme abordava. Apesar da filmagem planejada, muitas das tomadas revelavam moradores reais do abrigo que lá se encontravam durante as filmagens.” (HILL, 2011, p.57-58, tradução nossa).

Dialogando nosso resgate com a temática do documentário elencado para o estudo de caso adiante, temos ainda o filme *Execução de Leon Czolgosz com panorama da Prisão Auburn* (Edison, Porter, 1903). É possível notar que as imagens externas da prisão de Auburn foram captadas de forma mais documental, enquanto a execução do prisioneiro, que não era possível ser registrada, foi feita com o uso de atores interpretando os verdadeiros envolvidos na sentença, bem como a reconstituição do cenário da sala de execução.

Muitos são os exemplos de como os realizadores se utilizam dos artifícios de ficção para acessar o real desde os primórdios do cinema. O que se faz importante notar ao fazer este superficial panorama entre os filmes e suas categorizações em gêneros é a capacidade do espectador em consumir as obras em diferentes épocas.

Conforme aponta Rancière (2010) em seus estudos sobre a capacidade do espectador em ver e analisar o que consome, a premissa da estética em que “aquele que vê, não sabe ver”, ou seja, a de um espectador passivo, com o passar dos anos trouxe para o receptor um papel ativo na compreensão da arte, tornando-o, desta forma, um espectador emancipado. Tal constatação nos permite avançar no entendimento e na dinâmica do uso de novas estratégias para a representação de personagens nos documentários, como a encenação e a forte guinada de recursos subjetivos na produção recente do documentário brasileiro.

Duas correntes apontam para esta questão: a digitalização dos processos de produção cinematográfica, defendida por Mattos (2012), que, segundo o autor, permite uma maior experimentação no cinema; e o grande apelo realista do *mass-media* na atualidade que, para Feldman (2012), abriu campo para que os documentários passem pela problematização de suas narrativas, muitas vezes colocando em suspeita e crise seus procedimentos e, desta forma, incorporem estratégias advindas de outros campos das artes no cinema documentário.

Acolhendo em suas escrituras a consciência de seus limites [...] o documentário pode, enfim, nos dar a ver o contracampo da “era da

performance”, pautada pela otimização do desempenho (seja social, pessoal ou profissional) e pelas mitologias de auto-realização bem sucedida. O documentário pode agora nos dar a ver a distância como condição de mediação, **o fracasso como possibilidade de criação** e o desencontro como condição dos sujeitos, habitantes do mundo da linguagem, porém, nunca perfeitamente contidos nele”. (FELDMAN. 2012, p.14, grifo nosso)

É justamente neste estágio, onde o uso da subjetividade se mostra cada vez mais presente na cena contemporânea, que emergem novas propostas de se relacionar com o real. Estas se revelam na postura do realizador ao lidar com o documentário, seja na incapacidade do registro de algum tema ou na sensibilidade de promover uma determinada conferência de atributos aos personagens e cotidianos retratados que os próprios realizadores, através de suas cargas éticas, colocam em quadro ao realizarem seus filmes.

Na última década, a valorização da subjetividade se tornou uma constante na produção documental brasileira [...] criou-se assim uma nova configuração ao relacionar-se com os temas [...] e pode residir, também na postura do realizador. [...] Tais filmes repensam a linguagem clássica do documentário contaminando-a com influxos que vêm do tema ou do objeto documentado. Assim, as obrigações do gesto documental cedem lugar à experimentação”. (MATTOS, 2012, p.3)

Nesse ambiente de experimentação, real e ficcional compõe juntos o mosaico do registro e, de forma híbrida, potencializam a experiência de espectadores, personagens – e, por que não, dos próprios realizadores, gerando uma profusão de narrativas que abarcam o real de forma potente, mesmo que para isso o instrumental do cinema de ficção seja o ponto de partida.

AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS E A INVISIBILIDADE DOS PERSONAGENS MARGINALIZADOS

A profusão de narrativas audiovisuais presentes na contemporaneidade, apesar de distintas na forma e na abordagem, tendem a ilustrar pessoas marginalizadas, alijadas da dinâmica social predominante e invisíveis aos olhos da sociedade, em uma posição pormenorizada e oprimida em grande parte dos casos.

De acordo com Cerqueira (2010, p.20) “verifica-se que a pobreza como grande fórmula social só exhibe sua excepcional carga de opressão quando mesclada ao jogo sorrateiro, imaterial e valorativo que remete a desqualificação e a despontencialização da vida social”. Ainda de acordo com a autora:

“...a moral, tão bem instalada na tradição, nos padrões culturais, nos costumes, apodera-se do sujeito não permitindo a coexistência das diferenças. Postula-se somente a reprodução de juízos, opiniões, advertências [...] impondo aos pobres uma verdade que se reconhece.” (CERQUEIRA, 2010, p. 24)

Dentre as narrativas audiovisuais mais populares da atualidade, os telejornais tendem a retratar os personagens marginalizados de forma superficial, abordando geralmente apenas o desfecho dos atos violentos. A violência é tratada apenas em sua face mais evidente, a da tragédia e

“nesse processo – já incompleto – de transposição da violência cotidiana para a notícia, é possível perceber que a representação do infrator também é prejudicada: nas reportagens não lhe sobram espaços ou oportunidades para expor suas razões e motivos. O telejornalismo brasileiro tem se mostrado pródigo em deixar à margem da informação aqueles que estão à margem da lei” (DE GRANDE, 2004, p.23)

Apesar do documentário permitir uma liberdade maior para seus realizadores – visto sua capacidade de transitar em diferentes estilos, durações e aprofundamentos – seria utópico acreditar que o gênero é capaz esgotar todas as questões, ainda mais quando se trata de jovens infratores. Revendo os estudos de Renov (1993), De Grande (2004) ressalta que o documentário compartilha o status de todas as formas discursivas, porém em sua realização todo o contato com o real é sempre mediado, seja pelo aparato da equipe, pelo comportamento do realizar ou mesmo da encenação-direta, cunhada por Ramos (2008) como vimos na introdução deste texto. Tal constatação é importante para nos lembrar que “o resultado de um documentário, não é uma apreensão direta do real, mas uma ilusão cinemática mediada por diversas instâncias”. (DE GRANDE, 2004 apud RENOVA, 1993, p. 38)

Movendo o olhar para os personagens do presente estudo de caso (menores infratores), Soares (2005) enxerga na maioria dos crimes cometidos por estes, causas subjetivas que passam pela questão da invisibilidade. Para o sociólogo, tais seres invisíveis ao sistema, conquistam sua visibilidade social através de atos violentos e delitos.

“O preconceito provoca a invisibilidade social na medida em que projeta sobre uma pessoa um estigma que a anula, a torna invisível perante a sociedade. [...] Como a maioria de nós é indiferente aos miseráveis, aos jovens pobres, especialmente negros, [estes] transitam invisíveis pelas grandes cidades brasileiras”. (SOARES, 2005, p.175-176).

Podemos suspeitar que mesmo ao dar voz a estes personagens, a proteção da identidade feita pelos recursos comuns utilizados na maioria dos documentários, muitas vezes não é suficiente para dar um caráter mais humanizado ao registro destes. Os meninos com os rostos cobertos com capuzes e moletons de *Notícias de uma guerra particular* (1999, João Moreira Salles e Kátia Lund) ou os próprios menores infratores amigos do personagem Sandro em *Ônibus 174* (2002, José Padilha). Acreditamos que todos trazem em seus rostos desfocados e depoimentos tomados, fissuras e reticências que separam ainda mais os mundos de realizador e personagem; evidenciando se não a urgência de uma nova forma de abordagem do tipo sociológico presente nos filmes, ao menos uma necessidade de amenizar o desconforto de personagens depoentes e espectadores que assistem testemunhos realizados de tal forma.

Caberia a encenação e a outras estratégias da subjetividade dos realizadores uma maneira de conferir visibilidade ou, ao menos, propor novas formas de registrar tais realidades de um modo mais humanizado?

JUIZO: ENCENAÇÃO COMO CONFERÊNCIA DE VISIBILIDADE

Traçado alguns pontos que norteiam as questões de representação de personagens e o caráter híbrido dos filmes documentários, estão postuladas algumas das teorias e questões que embasam e abrem campo para a introdução do estudo de caso que propomos.

Entre 2004 e 2013, a cineasta Maria Augusta Ramos se propôs a abordar a temática jurídica em três documentários: *Justiça* (2004, Digital), *Juízo* (2007, Digital) e *Morro dos Prazeres* (2013, Digital). Ao abordar o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro em seu primeiro trabalho da trilogia e o projeto de instalação das UPPs no filme de 2013, a diretora faz a opção por um olhar que dialoga com o modo observativo proposto por Nichols (2005) e, de certa forma, comunga com a escola do cinema-direto, principalmente o de linha norte-americana, de pouca intervenção.

Porém, no filme escolhido para análise, a diretora se depara com um impedimento: ao retratar a rotina da II Vara de Infância e Juventude do Rio de Janeiro, Maria Augusta esbarra na negativa do registro dos verdadeiros réus que, vedados por lei, devem ter suas identidades protegidas. Para possibilitar a representação a qual o documentário se propõe, a diretora substitui os verdadeiros réus por jovens não-atores. Estes, de condições social análogas aos verdadeiros réus, encenam os verdadeiros

depoimentos e são inseridos na montagem juntamente ao material colhido no momento dos julgamentos, como nos é explicitado nos créditos iniciais do filme. Acreditamos que alguns aspectos de *Juízo* consigam driblar a impotência das identidades veladas usadas em grande parte dos documentários que abordam personagens em situação de risco social.

Ao revelar traços físicos, étnicos, trejeitos e discursos dos não-atores e apresentar fragmentos de seus cotidianos no final do filme (quando a diretora nos apresenta estes em suas comunidades de origem, revelando suas condições de moradia e outros aspectos que demonstram condições sociais marginais), acreditamos que Maria Augusta toca em nossa hipótese, dando voz e tornando visível a classe social retratada, mesmo que através da encenação.

Em entrevista concedida a Andréa França e José Carlos Avelar (2013) para a revista *Devires*⁷ a diretora Maria Augusta Ramos endossa a questão da encenação para potencializar a representação da realidade.

“Usamos a ideia de um cinema de ficção de procurar ver se isso aqui está representado, se não está. Se está representando não é verdadeiro, se não está, é verdadeiro. São critérios que aqui não cabem porque os garotos que estão sendo julgados, os verdadeiros, mentem pro juiz, claro. A juíza que está interrogando os réus ali, também mente. Porque a juíza sabe exatamente do beco sem saída em que ficam aqueles garotos. Quer dizer, entra o personagem real por cima do personagem juíza. [...] Todos estão representando. Os garotos que estão ali (os ‘atores’) são aceitos como ‘personagens verdadeiros’ porque a circunstância ou o acaso fez com que outro estivesse ali no lugar [...] À medida que eles não estão trabalhando com um arsenal de interpretação aprendido num teatro, mas com uma representação espontânea, eles representam na verdade o que eles são”.

Ainda que em caráter hipotético, sabida a militância da diretora nas causas que envolvem os direitos humanos, é possível supor que mesmo com o leque de possibilidades disponíveis pelos recursos de pós-produção (ou locação) citados anteriormente, o uso da encenação, neste caso, contribui no sentido de humanizar os personagens e dar visibilidade a classe social a que estes pertencem. A subjetividade das escolhas da diretora, mesmo que fundadas no impedimento legal do registro, acabam por potencializar as camadas registradas para além do tribunal. Pode-se dizer que são evidenciados a potência dos fatos - imutáveis, visto a captação observativa das audiências - mas, sobretudo, das histórias daqueles que não puderam ser registrados

⁷ FRANÇA; AVELAR. Revista *Devires*. Belo Horizonte, v.10, n.2, p. 90-109, JUL/DEZ 2013.

fisicamente. Acreditamos que estes tiveram sua visibilidade conferida pela encenação e, por que não, também os próprios não-atores, que, apesar de distantes da condição de réus, comungam da mesma realidade que estão inseridos aqueles que representam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deve-se ressaltar que os comentários tecidos no presente artigo são iniciais e frutos de leituras preliminares de um processo de dissertação a ser construído. Ao criar hipóteses a serem percorridas no estudo da encenação no documentário *Juízo*, abrimos campo para tentar entender a dinâmica do uso de novas estratégias para a representação de personagens nos documentários - em nosso caso a encenação - tornando-se tal análise relevante em um momento em que a hibridização do real e ficcional advém das mais diferentes narrativas, ganhando força no cinema documental.

Em segundo plano, é necessário destacar ainda que a escolha do filme que constituí o estudo de caso traz à tona uma questão relevante não somente para o meio acadêmico, mas também para o âmbito social. A partir do momento que a pesquisa debruça o olhar sobre o sistema penal brasileiro, focamos nosso olhar também para a questão da maioria penal, debate recente e presente na sociedade brasileira.

Acreditamos que através destes estudos é possível contribuir dentro do campo do cinema elucidando diferentes abordagens e estilos documentais que brotam a superfície da cinematografia brasileira recente, além de podermos entender como o discernimento do que é consumido pelos espectadores de documentários é importante na dinâmica entre a realidade captada, a realidade representada e o consumo da representação do real.

Para além, a pesquisa pode apontar formas mais humanizadas de representação de pessoas em condições de vulnerabilidade, levando a reflexões sobre a escuta da alteridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATHAYDE, C.; BILL, MV.; SOARES, L.S. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

CERQUEIRA, Monique Borba. **Pobres, resistência e criação: personagens no encontro da arte com a vida**. São Paulo: Cortez, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DE GRANDE, Airton. **Sujeitos barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros**. Dissertação mestrado – Universidade Federal de Campinas, Campinas, SP, 2014.

FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes. 2014

GUIMARÃES, CAO. **A era do híbrido: documentário ou ficção?** Em: <<http://contraplano.sesctv.org.br/2013/09/05/cao-guimaraes-a-era-do-hibrido-documentario-ou-ficcao/>>, acesso em 07/03/2017.

HILL, John. **Blurring ‘the distinction between fact and fiction’**. Londres: Palgrave Macmillan. 2011.

LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. **Documentário brasileiro: a subjetividade liberada e a vida como performance.** 2012. Disponível em: <http://carmattos.com/2012/02/05/documentário-brasileiro-a-subjetividade-liberada-e-a-vida-como-performance/>> Acesso em : 25/07/2016

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje.** Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NICHOLS, B. **Introdução do documentário.** Campinas, SP: Papyrus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas, afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Espectador Emancipado.** Lisboa: Orfeu Negro. 2010