

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

***A quasi-ciência da vida e o sentido de realidade  
no filme e de filme na realidade: o bandido e o  
documentário no Brasil***

Roberta Cristiane do Nascimento

Belo Horizonte  
2010

Roberta Cristiane do Nascimento

***A quasi-* ciência da vida e o sentido de realidade  
no filme e de filme na realidade: o bandido e o  
documentário no Brasil**

Dissertação apresentada ao  
Curso de Mestrado em Sociologia  
da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
da UFMG como requisito parcial  
para obtenção do grau de mestre  
em Sociologia, na linha de pesquisa  
Sociologia da Cultura,  
sob orientação da  
Profa. Dra. Ana Lúcia Modesto da UFMG

Belo Horizonte  
2010

À memória de Pio Alves Moreira, meu avô de coração, que adoçou minha  
infância com seu zelo e amor

## AGRADECIMENTOS

À CAPES agradeço pelos 24 meses de bolsa, a qual viabilizou a realização deste projeto, através da compra de materiais e investimento em educação.

A alguns seres humanos o agradecimento é eterno e estes são seres muito especiais em minha trajetória de vida.

À minha professora orientadora Ana Lúcia Modesto, agradeço pelo acontecimento do encontro entre uma aluna e sua professora. Pela aceitação em orientar-me, uma aluna que se encontrava perdida. Pela coragem que demonstrou ao aceitar a orientação. Acima de tudo, pelo respeito sempre presente e pela liberdade proporcionada a mim, permitindo-me trilhar meu caminho de incertezas, desbravamento e descobertas.

Ao professor Ronaldo de Noronha, por educar-me – não no sentido pedagógico, mas no sentido filosófico. Por me empurrar em um meio de espinhos quando necessário mas, principalmente, por oferecer-me uma flor quando eu merecia continuar entre espinhos.

À professora Corinne Davis Rodrigues, pelo encontro que me proporcionou uma redescoberta da metodologia, no primeiro ano de mestrado.

Ao professor Ataídes Braga pelas conversas que me propiciaram reflexões e crescimento.

À minha mãe, pelo apoio que transcende as funções de mãe e consubstancia-se na existência de alguém sem a qual minha vida não teria sentido.

A meu pai, que com seu jeito duro me ama da sua maneira e que, através de seu amor, apoiou-me durante minha trajetória acadêmica.

À minha irmã Renata e meu cunhado Cristiano, pela amizade nas horas em que a dor me derrubou.

À minha vizinha Diva, fonte de sabedoria, amor e força.

Ao meu grande amigo Davidson, meu interlocutor e companheiro, sem o qual eu teria renunciado em muitos momentos da minha vida nos últimos dez anos.

Enfim, aos meus queridos alunos, com os quais convivi durante tão pouco tempo, mas que reacenderam em mim a luz da esperança e arrepiaram-me com o toque do amor.

Muito obrigada!

“nunca sei ao certo  
se sou um homem de dúvidas  
ou um homem de fé

certezas o vento leva  
só dúvidas continuam de pé”

(Paulo Leminski em *O ex-estranho*)

## **RESUMO**

Este trabalho tem como proposta analisar três documentários brasileiros e investigar como se efetiva a representação do bandido no cinema brasileiro. Partindo de um contexto em que observamos em artefatos culturais nacionais uma configuração não simplista do agente de delito, o trabalho estuda os discursos fílmicos e busca evidenciar que a representação seria fruto de um processo de retroalimentação entre “formas de pensamento” e a feitura de filmes, algo que daria uma dimensão realística a tais filmes e faria do fazer cinematográfico uma espécie de ciência da vida.

## **PALAVRAS-CHAVE**

bandido - documentário - realidade - Brasil

## **ABSTRACT**

This work is to analyze three Brazilian documentaries and investigate how effective the representation of the villain in Brazillian cinema. Starting from a context in which cultural artifacts observed in a national setting is not simplistic agent of wrongdoing, the paper studies the speeches and film tries to show that such representation would constitute a feedback loop between ways of thinking and making films, something that give a realistic dimension to the films and would make the film a kind of science of life.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	8
INTRODUÇÃO.....	11
<b>I - MÉTODOS E <i>CORPUS</i> DE ANÁLISE</b>	
1.1 Metodologia de análise fílmica.....	21
1.2 A opção pelo termo “formas de pensamento”.....	30
1.3 A natureza e a definição de crime .....	34
1.4 O brasileiro e o crime: agentes e/ou objetos de atos ilícitos?.....	35
1.5 Émile Durkheim: crime e sociedade.....	38
1.6 Howard Becker e a definição de <i>outsiders</i> .....	45
1.7 O criminoso.....	49
<b>II – DEFINIÇÃO DE DOCUMENTÁRIO OU FILME DE NÃO-FICÇÃO</b>	
2.1 Fernão Pessoa Ramos: o documentário como enunciador de asserções sobre o mundo.....	55
2.2 Bill Nichols: Pensando o gênero documentário.....	60
2.3 O documentário no Brasil.....	69
<b>III – NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR</b>	
3.1 O aspecto contextual do filme.....	71
3.2 A formatação das “notícias”.....	72
3.3 A guerra como disputa de poder.....	82
<b>IV – ÔNIBUS 174</b>	
4.1 O contexto estruturado da exclusão.....	86
4.2 O filme e seu discurso dialógico.....	87
4.3 O destino apocalíptico .....	97
<b>V – JUSTIÇA</b>	
5.1 O contexto micro e macro.....	99
5.2 O palco fílmico.....	100
5.3 O fim da linha e o jogo de corredores.....	108
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS – “FORMAS DE PENSAMENTO” E CINEMA: “GUERRA PARTICULAR”, “ESTRUTURA EXCLUDENTE” E “JUSTIÇA INJUSTA”.....</b>	<b>110</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>121</b>

## Apresentação

Contemporâneo de Mineirinho e Lúcio Flávio, o famoso bandido Manoel Moreira, o Cara de Cavalo, foi homenageado pelo artista Hélio Oiticica em 1966 com o bólido B33 Bólido-caixa 18.

Cara de cavalo era considerado um bandido romântico, tinha ligações com o jogo do bicho e atuava principalmente na região da Grande Tijuca.

Em 1964, matou com sua Colt 45 o detetive de origem francesa Milton de Oliveira Le Coca, o qual fazia parte do Esquadrão da Morte, causando a ira dos policiais. O bandido foi caçado por muitos policiais com os detalhes da perseguição sendo acompanhados diariamente pela imprensa carioca.

Cara de cavalo, aos 23 anos, foi morto com vários tiros, no seu esconderijo perto de Cabo Frio, na estrada para Búzios. Entre os policiais que presenciaram a morte estavam Hélio Vigio, ex-diretor da Divisão anti-sequestro e Sivuca - o qual, posteriormente, foi eleito deputado com o lema “bandido bom é bandido morto”.

O artista plástico Hélio Oiticica homenageou o bandido com dois de seus trabalhos. O primeiro foi o bólido, uma caixa sem tampa e com a parede anteriormente estendida ao solo. Há fotografias do bandido Cara de Cavalo. No fundo da caixa (caixão), sobre grades de ferro, há um saco (almofada) de plástico transparente contendo pigmentos. Nele está inscrito:

*Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heróico.*

Da borda da parede posterior até o extremo da anterior estende-se uma tela através da qual se observam as imagens por transparência.<sup>1</sup>

A segunda homenagem foi a criação de uma bandeira-estandarte com reprodução de foto e a inscrição: “*Seja marginal, seja herói.*”

---

<sup>1</sup> Pesquisa das informações sobre o bólido em: FAVARETTO, C.F. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Numa entrevista, o artista afirmou que considerava Cara de Cavalo um amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público número um. Oiticica define sua homenagem como uma atitude anárquica contra todos os tipos de Forças Armadas (polícia, Exército). O artista considera sua atitude ao realizar as obras como um momento ético, refletindo revolta social contra cada tipo de um condicionamento social.

No texto *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo* (1968), o artista menciona o fato de Cara de Cavalo ter se tornado símbolo de opressão social sobre aquele que é “marginal”; marginal a tudo nessa sociedade.

Afirma que a imprensa, a polícia, os políticos elegeram Cara de Cavalo como bode expiatório. Oiticica ressalta que não deseja, neste texto, isentar Cara de Cavalo de erros, não quer dizer que tudo seja contingência - mas considera que ele foi, de certo modo, vítima do processo. Diz que a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade, a imprensa, a polícia, políticos colaboraram para torná-los o símbolo daquele que deve morrer e morrer violentamente.

O artista chama a atenção para o fato de a homenagem, longe de romantismo, ser um modo de objetivar o problema, mais que lamentar um crime sociedade X marginal.

O filme brasileiro *De Passagem* (2003), dirigido por Ricardo Elias, trata da trajetória de dois irmãos e um amigo deles. Jefferson retorna à sua casa no momento da suposta morte de seu irmão. Jefferson foi estudar em um colégio militar e seu irmão escolheu a vida do crime. No caminho, em busca do local para a identificação do corpo do irmão, Jefferson é acompanhado do amigo de infância Kennedy, o qual também seguiu a escolha pela vida de delitos de Washington, o suposto morto.

Em uma cena do filme ocorre o seguinte diálogo no que se refere à relação de Washington com sua namorada:

***Kennedy:*** *Seu irmão gostava muito dela.*

***Jéferson:*** *O que não entendo é por que ela gostava dele.*

***Kennedy:*** *Porque ele era um cara legal.*

***Jéferson:*** *Um cara legal... O difícil da vida é que todo mundo tem suas razões.*

Duas manifestações culturais, duas histórias, um diálogo entre obras.

## Introdução

Os exemplos referidos servem de preâmbulo para a empreitada desta dissertação. A manifestação do artista Hélio Oiticica e a penetrante fala do personagem Jéferson constituem elementos sintomáticos de uma postura externada em fenômenos culturais brasileiros.

Mesmo diante da particularidade da amizade entre Hélio Oiticica e o bandido Cara de Cavalo, a recepção da marginalidade ou banditismo no Brasil – salvo revoltas contra os bandidos de “colarinho branco” por parte das classes menos favorecidas - ecoa ambígua e contraditória.

Paira a dúvida se os filmes mostrariam essa visão não demonizante do bandido por uma tendência nacional. Porém, caso seja tendência, qual o fundamento de tais posturas?

Num primeiro momento, poderia-se pensar que essa opção por configurações menos simplistas dos personagens por parte dos realizadores de filmes seria, claro, algo fácil de se justificar. Seria ingênuo uma representação maniqueísta. No entanto, por outro lado, pode-se pensar que a divisão mocinho X bandido é atraente e proporciona momentos catárticos.

A analogia com novelas, claro, incorpora a distinção de vencedores e vencidos presentes nas teledramaturgias brasileiras. Mas a cultura do bom mocismo<sup>2</sup> tem, até mesmo em falas cotidianas, suas críticas e deboches.

A questão vai além de ser bonzinho (muitas vezes, chamados de bobos) ou mau. A representação fílmica do infrator reverte-se de um discurso, muitas vezes, complexo e

---

<sup>2</sup> Em *Carnavais, Malandros e Heróis*, Roberto da Matta considera o carnaval como uma festa da desordem, sendo os heróis do carnaval os marginais de todos os tipos. No ambiente do asfalto da avenida e em pleno ritmo do samba, tais heróis estariam totalmente deslocados e, juntamente com aqueles que são escondidos pelas prisões, pela polícia, seriam eles *malandros*, um ser deslocado das regras formais da estrutura social. O personagem oposto ao malandro seria, na teoria de Da Matta, o ator das paradas militares e dos rituais da ordem: o *caxias*. Destarte, a figura do *caxias*, a qual respeitaria o mundo das regras, leis, decretos, regulamentos, portarias e regimentos, remete à imagem do bom mocismo em nossa sociedade.

existencial. Discussões sobre direitos humanos, tráfico de drogas e sua dinâmica, disparidades sociais e violência encontram ressonância nos filmes brasileiros.

Apesar de estar ciente da triste situação de violência no Brasil e do número crescente de indivíduos que vêm se enquadrando no quadro de banditismo, a provocação que fez emergir a idéia deste trabalho adveio de uma observação de aspectos culturais brasileiros. Em teledramaturgias, fatos cotidianos, letras de músicas e filmes nacionais a figura do bandido ou um simples malandro nem sempre é recepcionada pelo público como um agente do mal e pode ganhar até simpatia da platéia. Como exemplos há o personagem Ivan do filme *O Invasor*<sup>3</sup> que, segundo Luiz Zanin Oricchio, ganhou simpatia do público;<sup>4</sup> o personagem Agostinho Carrara, interpretado pelo ator Pedro Cardoso no seriado *A Grande Família*<sup>5</sup>, o malandro perdoado pelo público. Outros personagens cujas formas de serem recebidos pelo público mostram essa ambigüidade ou contradição são o capitão Nascimento do filme *Tropa de Elite*, figura polêmica odiado ou apoiado; o personagem Olavo da novela *Paraíso Tropical*<sup>6</sup> – interpretado, inclusive, pelo mesmo ator de *Tropa de Elite*– Wagner Moura; o personagem João Estrela do filme *Meu nome não é Jonny*<sup>7</sup> - com momentos que podem produzir na platéia pena ou admiração pela identificação<sup>8</sup> - e até mesmo a representação da figura de Jean Charles, no filme de mesmo nome, o brasileiro assassinado na Inglaterra. A representação fílmica de Jean não se enquadraria na classificação de bandido, é claro, mas é mostrado o “jeitinho brasileiro” e a platéia ri no momento de exibição do filme. Claro que o fenômeno do riso na exibição de filmes sugere outras análises, mas não podemos negar que do mero malandro ao cruel traficante como o personagem Zé Pequeno do filme *Cidade de Deus*<sup>9</sup>, a figura que podemos eufemisticamente chamar de “não politicamente correta” ora fascina, ora é aclamada, ora é até invocada para colocar ordem nesse país corrupto.

---

<sup>3</sup> *O Invasor*. 2001, São Paulo-SP. Direção: Beto Brant.

<sup>4</sup> ORICCHIO, L.Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

<sup>5</sup> Série exibida pela Rede Globo de televisão às quintas-feiras.

<sup>6</sup> Novela exibida pela Rede Globo de televisão nos anos de 2007 e 2008, escrita por Gilberto Braga e Ricardo Linhares.

<sup>7</sup> *Meu nome não é Jonny*. 2007, Rio de Janeiro-RJ. Direção: Mauro Lima.

<sup>8</sup> O conceito de empatia tem entre algumas definições a de que corresponde a uma capacidade de experimentar os sentimentos de outrem dos quais se participa como numa comunhão afetiva. INTROPATIA, outro termo similar à empatia, seria uma denominação francesa (*intropathie*), proposta por Flournoy como equivalente ao termo alemão *Eintühlung*, para designar uma espécie de comunhão afetiva, pela qual dois seres se identificam um com o outro de tal forma que chegassem a ter os mesmos sentimentos. PIERON, H. *Dicionário de Psicologia*. 8. ed. São Paulo, 1993.

<sup>9</sup> *Cidade de Deus*. 2002, São Paulo-SP e Rio de Janeiro-RJ. Direção: Fernando Meirelles.

A representação nuançada pode não ser tão direta, pode ocorrer pela justaposição de personagens, a qual reforça uma ideia não maniqueísta. É o caso do filme *De Passagem*, mencionado na apresentação deste estudo. Há um contraponto através da representação do irmão que seguiu o “caminho honesto”, mas não é um herói cheio de virtudes chapado numa representação engessada, diante da representação de seu irmão que trafica mas não é o homem mau e insensível. Produções com personagens como o protagonista do filme *Querô*<sup>10</sup> e, no caso da TV, personagens como Nando do seriado *A Lei e o Crime*<sup>11</sup> configuram a representação do agente de delito por meio de uma contextualização de sua origem, condicionando uma visão que amenizaria sua culpa e seu julgamento como o criminoso que merece cadeia.

Considerando que estamos mencionando observações de estratégias de discurso somente de produções contemporâneas.

Tais observações, num primeiro momento, impressões de espectadora e amante dos fenômenos comunicacionais da cultura, instigaram a realização de uma pesquisa que garimpasse discursos sobre bandidos, ou não utilizando essa denominação, o sujeito agente de atos ilícitos.

Um direcionamento da pesquisa consiste em investigar como, por quais mecanismos se efetivam representações fílmicas do bandido. Penso na questão da recepção poder se configurar através da simpatia, mas a intenção do (s) autor (s) não ser essa, ou mesmo - como a obra escapa em algumas vezes das intenções dos feitores - da representação não tender a essa visão, mas a recepção, por motivos idiossincráticos ou culturais, enxergar ou sentir algo que tenderia a uma defesa da figura do agente do delito.

Buscaremos mostrar que a natureza do arranjo de tais representações se dá no sentido de uma ambiência cinematográfica, uma espécie de circuito. A natureza desse arranjo seria um dos mecanismos de configuração dessas representações fílmicas e um dos fatores que explicariam o tipo de formatação das figuras dos bandidos observadas. As representações fílmicas - mesmo se no conceito materializado acabaram representando

---

<sup>10</sup> *Querô*. 2006, São Paulo, SP. Direção e roteiro: Carlos Cortez.

<sup>11</sup> Seriado exibido pela Rede Record de televisão às segundas-feiras, no ano de 2009.

idéias que, de uma certa forma, já se transfiguram em senso comum - seriam frutos de reflexões em âmbitos específicos ou, no mínimo, compartilhados por indivíduos menos incautos. As representações fílmicas teriam – em contraponto a ideias banais, convencionais, sem uma visão de relação de tensão – uma relação dialógica com “formas de pensamento”. Tais “formas de pensamento” seriam não somente agentes de interferências na configuração da representação fílmica do bandido como também tais representações seriam agentes de construção de tais formas de pensamento. O procedimento de realimentação seria o modo de operacionalização destas representações fílmicas e seria um mecanismo cultural observado no Brasil.

Nesse fluxo de comunicação, não somente representações fílmicas se alimentariam dessas “formas de pensamento” – como também implicariam na configuração dessas últimas. O conceito de retroalimentação ou realimentação ( em inglês, emprega-se o termo *feedback*) refere-se ao procedimento através do qual parte do sinal da saída de um sistema é transferida para a entrada deste mesmo sistema, com o objetivo de diminuir, amplificar ou controlar a saída do sistema. A teoria de sistemas com seu conceito de retroalimentação é utilizada em uma diversidade de áreas. Em meu objetivo de análise, a ideia de retroalimentação seria um evento que sustentaria as práticas fílmicas. Os modelos de passagem de emissor a receptor não teriam uma intermediação unidirecional. A realimentação suposta nessa pesquisa como um mecanismo agenciador de uma representação fílmica de tensão entre esferas teria um sentido que contemplaria nossa busca.

Nossa investigação do modo como se efetivam tais representações fílmicas é permeada pela busca de um sentido de realidade em tais filmes. Tal busca vai de contramão a idéias que são incrédulas quanto ao conteúdo de realidade de um filme, incluindo filmes que são enquadrados na definição de documentário ou filmes de não-ficção. A busca por um sentido de realidade advém da consideração do ser humano como um ser complexo e da vida como uma experiência que vai além do ponto de vista que atribui status de bom mocismo ou não. A partir dessa constatação, a descoberta de mecanismos que engendram uma figura de bandido com suas contradições vai de encontro à existência de um teor realístico em tais filmes. Buscamos perscrutar, nos modos de representação fílmica do bandido nos filmes analisados, elementos que sustentem minha idéia de realimentação. E a existência desse processo na relação entre obra/realizadores e

“formas de pensamento” delinearía uma investigação do realismo desses artefatos culturais. O conceito de realismo se referiria a uma realidade ontológica da consciência.

Para tal empreitada o primeiro capítulo esclarece o critério de seleção dos três filmes, traz a explicação da metodologia utilizada e da opção pelo termo “formas de pensamento”. Neste capítulo, também há uma revisão teórica sobre as concepções de crime e do criminoso. O segundo capítulo discute a teoria sobre o gênero documentário e menciona como a produção brasileira do gênero encontra-se atualmente.

O terceiro capítulo analisa o primeiro filme dentre os nossos selecionados, uma vez que optamos pela análise na ordem cronológica de realização. Posteriormente, analisamos, no quarto e quinto capítulo, o filme *Ônibus 174* e *Justiça*, respectivamente.

Durante a análise dos filmes, ocorrerá a reprodução das falas da maneira em que se encontram nos filmes, com sua linguagem coloquial.

Devemos esclarecer que o termo *quasi* do título deste trabalho está escrito em latim para evidenciar o significado da palavra: como se, da mesma forma que, sob pretexto de.<sup>12</sup>

Não há intenção, nesse trabalho, de fazer generalizações acerca do Brasil, mas, através de uma espécie de estudo de caso, pensar as produções cinematográficas analisadas como um indício, um sintoma, que dialoga com aspectos da sociedade brasileira. Fato que – se não diz algo da nação Brasil como todo - sugere posturas e fenômenos da sociedade. Importa no sentido de entendermos os artefatos culturais em seu diálogo ou não com o pensamento social e com a realidade do país.

A seguir, algumas informações sobre os filmes selecionados para a análise.

## ***1. Notícias de uma guerra particular***<sup>13</sup>

Rio de Janeiro, 1999. Colorido; 35mm; 60min; gênero: Documentário

---

<sup>12</sup> Dicionário de latim-português. 2.ed. Porto Editora. 2001.

<sup>13</sup> Dados sobre os filmes disponíveis em: NETO, A.L.S. *Dicionário de Filmes Brasileiros: Longa metragem*. 2.ed. São Bernardo do Campo- SP, Ed. Do autor, 2009.

## **Ficha técnica**

**Produção:** Raquel Zangrandi e Mara Oliveira

**Direção e Roteiro:** João Moreira Salles e Kátia Lund

**Fotografia:** Walter Carvalho

**Som direto:** Geraldo Ribeiro e Aloysio Compasso

**Montagem:** Flávia Nunes

**Música:** Antônio Pinto

**Companhia Produtora:** VideoFilmes

**Sinopse:** Os policiais, os traficantes e os moradores das favelas contam a história da guerra que se trava nos morros do Rio de Janeiro entre a polícia e o tráfico de drogas. Um tenente do Batalhão de Operações Policiais Especiais da Polícia Militar fala de suas experiências, mostra o armamento que utiliza e afirma estar realmente participando de uma guerra. Os moradores falam sobre a situação dos traficantes na favela e dos problemas com a polícia. Diversos traficantes mascarados falam sobre seu modo de vida, suas expectativas, como encaram o crime, etc. O escritor Paulo Lins explica como o tráfico de cocaína surgiu e ganhou força entre as populações pobres. Carlos Gregório 'Gordo', fundador do Comando Vermelho, conta como foi criada a organização, fruto do contato entre presos políticos e presos comuns nas cadeias, durante o regime militar. Hélio Luz, na época chefe da Polícia Civil, fala sobre a corrupção policial e o papel de controle social exercido pela polícia. São exibidas imagens gravadas nas favelas no período de 1997 a 1998, destacando-se: combates entre policiais e traficantes, e um grupo de mulheres enfrentando a polícia para salvar um garoto preso.

## **Participação em mostras/festivais**

'Competição Brasileira', 'É Tudo Verdade', V Festival Internacional de Documentários, SP, 2000; Mostra Documentário na Rua, VI Mostra Taguatinga de Cinema, DF, 2004; IV Conferência Internacional do Documentário, IX Festival Internacional de Documentários 'É Tudo Verdade', SP, 2004; 'Retrospectiva Dez Anos', X Festival Internacional de Documentários 'É Tudo Verdade', SP, 2005.

## **Prêmios**

‘Melhor Documentário’ (competição brasileira) e ‘Prêmio Quanta’, V Festival Internacional de Documentários ‘É Tudo Verdade’, SP, 2000.

## **2. *Ônibus 174***

Rio de Janeiro, 2002. Colorido, 35mm;133min;gênero: Documentário

Lançamento comercial: 11 de outubro de 2002, com 5 cópias; público: 35290 pessoas (fonte: Filme B)

## **Ficha técnica**

**Produção:** José Padilha e Marcos Prado

**Co-produtor:** Rodrigo Pimentel

**Direção e Argumento:** José Padilha

**Co-diretor e montagem:** Felipe Lacerda

**Pesquisa:** Jorge Alves e Fernanda Cardoso

**Direção de Fotografia:** Cezar Moraes e Marcelo Guru

**Som direto:** Yan Saldanha e Aloísio Compasso

**Música Original:** João Nabuco e Sacha Ambak

**Companhia Produtora:** Zazen Produções

**Distribuição:** Zazen Produções, Cinema Brasil e Rio Filmes

**Patrocínio/Financiamento:** Áster Petróleo

**Sinopse:** Uma reflexão sobre as origens da violência no Brasil, centrado no episódio do sequestro de um ônibus de passageiros em plena zona sul do Rio de Janeiro, em 12 de junho de 2000. O evento foi filmado e televisionado ao vivo, durante quatro horas, o que chocou o país. A história do sequestro é narrada paralelamente à trajetória pessoal do sequestrador, de como um típico menino de rua carioca se tornou bandido, intercalando cenas extraídas da cobertura jornalística, imagens de arquivo, entrevistas e documentos oficiais. Do diálogo

entre as diversas linhas narrativas emergem as origens da violência e do crime no país, bem como a situação limite a que chegamos.

## **Participação em Mostras/Festivais**

‘Mostra Brasil - Competição - Novos Diretores’, XXVI Mostra BR de Cinema – Mostra Internacional de Cinema São Paulo, SP, 2002; Sundance Film Festival, EUA, 2003; Paris Cinema, França, 2003; Karlovy Vary, República Tcheca, 2003; London International Film Festival, Reino Unido, 2003; New Directors New Films, EUA, 2003; Melbourne International Film Festival, Austrália, 2003; Ghent International Film Festival, Bélgica, 2003; Sarajevo International Film Festival, Bósnia e Herzegovina, 2003; Wellington International Film Festival, Nova Zelândia, 2003; Toronto International Film Festival, Canadá, 2003; Dublin International Film Festival, Irlanda 2003.

## **Prêmios**

‘Prêmio BR – Melhor Documentário’ (Júri Popular) e Prêmio FIPRESCI (Melhor Filme Brasileiro), Festival de Cinema do Rio de Janeiro, RJ, 2002; ‘Melhor Documentário’, XXVI Mostra BR de Cinema – Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, SP, 2002; ‘Prêmio da Anistia Internacional’, Festival Internacional de Documentário de Copenhague, Dinamarca, 2003; ‘Prêmio da Anistia Internacional’ Festival Internacional de Cinema de Rotterdam, Holanda, 2003; ‘Melhor Documentário’, Festival Internacional de Miami, EUA, 2003; ‘Innovative Award’, Festival Internacional de Documentário de Chicago, EUA, 2003; ‘International Premiere Award’ One World Media Award, Reino Unido, 2003; Interfilm Academy Award, Festival de Cinema de Munique, Alemanha, 2003; ‘Charles e. Guggenheim Emerging Artist Award’, Full Frame Documentary Film Festival, EUA, 2003; ‘Peabody Award’, Universidade da Geórgia – Faculdade de Jornalismo e Comunicação de Massa, EUA, 2004; ‘Outstanding Cultural and Artistic Programming Award – News and Documentary, Emmy Award, EUA, 2005.

### **3. Justiça**

Rio de Janeiro, 2004. Colorido; 35mm; 100 min; gênero: Documentário/ficção.

Lançamento comercial: 25 de junho de 2004, com três cópias; público: 28635 pessoas  
(fonte: Filme B)

#### **Ficha técnica**

**Produção:** Luis Vidal, Niek Koppen, Jan de Ruiten e Renée Van der Grinten

**Produção Executiva:** Jan de Ruiten e Luis Vidal

**Direção e Roteiro:** Maria Augusta Ramos

**Assistente de Direção e Pesquisa:** Paola Vieira

**Direção de Produção:** Marta Ferraris

**Assistente de Produção:** Mariana Seivalos e Fábio Martins

**Fotografia e Câmera:** Flávio Zangrandi

**Assistente de Câmera:** Evandro Braga

**Som direto:** Valério Ferro

**Mixagem:** Denílson Campos

**Sonografia:** Paulo Ricardo Nunes, Leandro Lima e Vampiro

**Eletricista:** Ronaldo Lopes

**Motorista:** João Henrique Loureiro

**Edição:** Virginia Flores, Maria Augusta Ramos e Joana Collier

**Montagem de som:** Denílson Campos

**Companhia Produtora:** Limite Produções. Selfmade Films e NPS

**Financiamento/Patrocínio:** Petrobrás

#### **Participação**

Carlos Eduardo (réu), Elma Lusitano, Alan Wagner (réu), Anderson Vinícuís (réu), Marcílio, Paulo César (réu), Geraldo Luiz Mascarenhas Prado (juiz), Maria Ignez Kato (defensora pública) e Suzana.

**Sinopse:** O filme mostra o dia-a-dia do tribunal de justiça por meio de flagrantes da sala em que são realizados pequenos julgamentos de crimes não-escandalosos.

## **Participação em Mostras/Festivais**

Festival de Rotterdam, Holanda, 2004.

## **Prêmios**

‘Grand Prix’, Festival Internacional de cinema Visions du Réel, França, 2004; Melhor Filme, Festival Internacional de cinema Feminino de Bordeaux La Vague d’Or, França, 2004; Prêmio da Anistia Internacional no Festival Internacional de documentários de Conpenhagen, 2004, ‘Menção Especial do Júri’, Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa, Portugal, 2004; ‘Melhor filme’, Festival Internacional de Documentário de Taiwan, 2004.

# Capítulo 1: Métodos e *corpus* de análise

## 1.1 Metodologia de análise fílmica

Como já indicado, os filmes analisados foram: *Notícias de uma Guerra Particular*, *Ônibus 174* e *Justiça*.

A seleção dos três documentários escolhidos levou em consideração três critérios:

- 1- filmes realizados a partir da década de 90 que abordassem a questão de agentes de delitos mesmo se o enredo não fosse reduzido a uma narrativa sobre um crime ou um criminoso. A escolha do marco temporal reflete uma aspiração à realização de uma discussão acerca de películas contemporâneas. A opção por filmes em que o bandido não seria necessariamente foco principal da abordagem fílmica se justifica pelo fato de que uma representação fílmica poder se configurar de maneira mais interessante, muitas vezes, quando o bandido não é a força motriz da história. Esse critério não retira a possibilidade de filmes “sobre bandidos” serem escolhidos, apenas ressalta que as discussões advindas do filme podem ser acerca de um outro personagem principalmente (por exemplo, no caso de filmes escolhidos, o tráfico de drogas, o palco do tribunal)
- 2- filmes que, ao serem vistos de forma descompromissada, numa impressão geral, não fossem parecidos. O desejo por filmes os quais, num primeiro momento ( e talvez, em todos os momentos posteriores) não fossem semelhantes é no intuito de não atribuir um viés na pesquisa que poderia estar avaliando, caso contrário, tendências.
- 3- filmes com ressonância nacional ou internacional (altos índices de bilheteria, prêmios, participação em mostras/festivais ou mesmo um rebuliço de comentários). Esse último critério está vinculado à relação de tensão entre representações fílmicas e “formas de pensamento”.

Os três critérios para a escolha dos filmes a serem analisados perpassam por uma metodologia sociológica ao considerar o contexto e a dinâmica interna do filme, uma vez que um estudo sobre um personagem social em ligação com “formas de pensamento” não traria reflexões interessantes apenas na obviedade da representação de “filmes sobre personagens bandido”. A escolha de filmes não notoriamente parecidos oferece uma abordagem sociológica mais versátil e possibilitadora de uma visão menos moldada por tendências. Quanto ao terceiro critério, fica claro a relação entre o

pensamento social consubstanciado na grande recepção do filme ou na grande atenção dada ao mesmo.

A partir da observação desses filmes, utilizamos uma forma de análise que tem como parâmetro a metodologia a qual Thompson denominou “hermenêutica de profundidade”.

Ao explicitar sua opção pelo marco referencial apoiado na tradição hermenêutica, Thompson (1995) ressalta que essa tradição, proveniente da Grécia clássica, implica em condições hermenêuticas da pesquisa sócio-histórica. Tais condições são originárias da constituição do campo-objeto de pesquisa sócio-histórica, o qual difere, em aspectos fundamentais, dos campos-objetos das ciências naturais. O campo-objeto da pesquisa sócio-histórica seria, além de uma interligação de objetos e acontecimentos que estão dados para serem observados e explicados, um campo subjetivo (um campo-sujeito) construído em parte por sujeitos interessados em compreender a si próprios e aos outros, em produzir ações e expressões significativas e interpretar as mesmas produzidos por outros.

O objeto-domínio da pesquisa sócio-histórica seria um campo pré-interpretado em que os processos de compreensão e interpretação ocorrem rotineiramente na vida cotidiana das pessoas, as quais, em parte, constituem esse domínio.

Na consecução da pesquisa sócio-histórica, Thompson lembra que se procura reinterpretar um domínio pré-interpretado.

Desenvolvendo uma idéia a qual denomina de referencial metodológico da hermenêutica de profundidade, idéia retirada de, entre outros, Paul Ricoeur, Thompson explica que tal idéia implica um referencial metodológico orientado para a interpretação (ou reinterpretação) de fenômenos significativos.

Ela nos possibilita ver que o processo de interpretação não se opõe, necessariamente, aos tipos de análise que tratam das características estruturais das formas simbólicas, ou às condições sócio-históricas de ação e interação, mas que, pelo contrário, esses tipos de análise podem estar conjuntamente ligados e articulados como passos necessários ao longo do caminho da interpretação. (Thompson, 1995, p. 33)

Inicialmente, o referencial metodológico da hermenêutica de profundidade compreende três fases ou procedimentos. A primeira fase, a análise sócio-histórica, refere-se às condições sociais e históricas da produção, circulação e recepção das formas simbólicas. A segunda fase consiste na análise formal ou discursiva. Essa fase implica no estudo das “formas simbólicas como construções simbólicas complexas que apresentam uma estrutura articulada.” (Thompson, 1995, p. 34)

A análise à qual corresponde essa segunda fase relaciona-se ao estudo da organização interna das formas simbólicas com suas características estruturais, seus padrões e relações.

Thompson enfatiza que a segunda fase se torna um exercício abstrato se separada das condições sócio-históricas.

A terceira e última fase do referencial metodológico proposto por Thompson é a fase da interpretação ou reinterpretação. Tal fase consiste na explicação, por meio do processo interpretativo, do que é dito ou representado pela forma simbólica.

A interpretação se dá a partir dos resultados da análise sócio-histórica e da análise formal ou discursiva, mas vai além desses resultados, num processo de construção sintética. Thompson fala em reinterpretação no sentido de que o objeto-domínio analisado já está interpretado e compreendido pelos sujeitos que constituem um mundo sócio-histórico.

Thompson observa que o enfoque proposto por ele pode desapontar aqueles que buscam certezas ou algo como um fundamento sobre o que pode se construir um inabalável conhecimento do mundo histórico-social. Seu enfoque também, diz Thompson, pode parecer ultrapassado a quem abandonou a busca de certezas vindo a era moderna (ou pós-moderna) como um tempo de interpretações múltiplas competindo entre si.

Podemos rejeitar a busca de certeza sem abandonar a tentativa de elucidar as condições sob as quais podemos fazer juízos razoáveis sobre a plausibilidade, ou a implausibilidade, de uma interpretação, ou sobre a legitimidade ou não de uma instituição. Essas condições não podem determinar nossos juízos, e esses juízos não podem ser infalíveis.

Mas na esfera da investigação sócio-histórica, onde estamos procurando compreender um objeto-domínio já compreendido pelos sujeitos que constituem esse domínio, a

prática de um juízo razoável pode ser um ganho particularmente valioso.(Thompson, 1995, p. 39)

Dessa maneira, propomos uma forma de análise que objetiva a elaboração de um conteúdo fruto de uma investigação sistemática. As análises aduzidas não consistem em certezas como verdades absolutas, mas como uma possibilidade plausível de resposta à nossa questão, alvo de nossa perscrutação.

A partir da exposição de conceitos existentes no que se refere à palavra cultura, Thompson formula um conceito de cultura o qual denomina “concepção estrutural” da cultura.

Thompson baseou sua noção na concepção simbólica de cultura formulada por Geertz – na qual cultura estaria relacionada a um padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, estando a análise cultural na elucidação desses padrões de significado através de uma explicação interpretativa da cultura como acontece com interpretação de um texto.

A concepção de cultura formulada por Thompson considera tanto o caráter simbólico dos fenômenos culturais quanto o fato de tais fenômenos estarem inseridos em contextos sociais estruturados.

A análise cultural de fenômenos culturais, ou seja, de formas simbólicas – ações, objetos, expressões significativas – consistira no estudo da constituição significativa e da contextualização social das formas simbólicas.

Thompson explica que o termo “estrutural” da forma por ele utilizada não deve ser confundido com o termo “estruturalista”. Os métodos estruturalistas seriam, tradicionalmente, relacionados aos traços estruturais internos das formas simbólicas, enquanto sua concepção estrutural da cultura implicaria em estudar os contextos e processos socialmente estruturados. Embora empregue métodos estruturalistas quando esse autor julga útil proceder, sua concepção estrutural, diz ele, preocupa-se em evitar as limitações das abordagens estruturalistas.

O autor ressalta cinco características das formas simbólicas, a saber: aspectos “intencionais”, “convencionais”, “estruturais”, “referenciais” e “contextuais”. Esses cinco aspectos fazem parte da constituição das formas simbólicas, mas os modos específicos pelos quais estão envolvidos nessa constituição e a importância relativa de um relação ao outro podem variar consideravelmente de um tipo ou exemplo de forma simbólica para outro. Os termos “significado”, “sentido” e “significação” estão relacionados aos aspectos intencional, convencional, estrutural e referencial das formas simbólicas. O aspecto contextual das formas simbólicas também é importante no que concerne a questões de significado e interpretação, mas, no enfoque de Thompson, chama mais a atenção para as características socialmente estruturadas das formas simbólicas, elementos que são, normalmente, negligenciados, diz Thompson, nas discussões sobre significado e interpretação.

Thompson usa o termo “formas simbólicas” para se referir a uma ampla variedade de fenômenos significativos – como ações, gestos, rituais, textos, obras de arte, artefatos mediados pelos meios de comunicação de massa. “A constituição de um objeto como forma simbólica pressupõe que ela seja produzida, construída ou empregada por um sujeito e/ou que ela seja percebida como produzida dessa forma pelo sujeito ou sujeitos que a recebe.” (Thompson. 1995, p. 184)

O aspecto intencional das formas simbólicas relaciona-se aos propósitos e objetivos do sujeito ou sujeitos feitores de tais formas, os quais tencionam dizer algo por intermédio de tais constructos. O autor explica que a descrição desse aspecto e sua denominação de “intencional” não implica que o significado das formas simbólicas ou dos elementos constitutivos das formas simbólicas possa ser analisado, unicamente ou exaustivamente, em termos do que o sujeito–produtor “quer dizer”. O sujeito pode produzir o objeto não intencionalmente ou o objeto pode não ser o que o sujeito pretendia produzir. Além disso, “o ‘significado’ de uma forma simbólica, ou dos elementos constitutivos de uma forma simbólica, não é necessariamente idêntico àquilo que o sujeito–produtor ‘tencionou’ ou ‘quis dizer’ ao produzir a forma simbólica.” (Thompson, 1995, p. 185) Aquilo que o sujeito–produtor tencionou dizer poder ser confuso, incoerente ou inacessível, ou o sujeito pode ter tido várias intenções, intenções conflitivas, “inconscientes” ou não claras.

O aspecto convencional das formas simbólicas relaciona-se à série de regras, códigos ou convenções de vários tipos envolvidos no processos de construção, realizados pelo sujeito produtor e de interpretação engendrados pelos sujeitos receptores de tais formas. Tais regras podem ser regras de gramática, convenções de estilo, de comportamentos em uma dada interação social. A aplicação de regras e códigos não significa que a mesma se realiza de forma que o indivíduo esteja consciente de tais convenções ou seja capaz de formulá-las de modo claro e preciso se o pedirem para que faça isso. Tais regras, convenções, códigos fazem parte do conhecimento tácito que os indivíduos empregam no curso de sua vida. Geralmente tácito, esse conhecimento, porém, é social, o que significa que é compartilhado por mais de um indivíduo e é aberto a correções e sanções por parte dos outros.

Regras, códigos e convenções envolvidos na construção de formas simbólicas são elementos de codificação. Esses mesmos elementos envolvidos no processo de interpretação das formas simbólicas pelos sujeitos receptores das mesmas são regras de decodificação. As regras de codificação e decodificação não precisam coincidir nem mesmo coexistir. Formas simbólicas que são codificadas de acordo com certas regras e convenções podem ser decodificadas de acordo com outras regras e convenções. Além disso, uma forma simbólica pode ser codificada e nunca ser decodificada na prática. Uma forma simbólica também pode ser decodificada de acordo com certas regras e convenções mesmo que não tenha sido codificada.

O aspecto estrutural das formas simbólicas reporta à estrutura articulada interna das formas simbólicas – construções com elementos que estão em determinadas relações uns com os outros. Esse elementos e suas inter-relações compõem uma estrutura. O autor difere a estrutura de uma forma simbólica e o sistema que está corporificado em uma forma simbólica particular. A estrutura engloba os elementos específicos da forma simbólica e suas inter-relações, o sistema é uma constelação de elementos – “elementos sistêmicos” – os quais, ao contrário do padrão de elementos referentes à estrutura – existem independentemente de qualquer forma simbólica particular mas que se concretizam em formas simbólicas particulares. Todavia, destaca Thompson, o significado das formas simbólicas não é exaurido pela análise dos traços estruturais e elementos sistêmicos. As formas simbólicas, além de concatenações de elementos e

suas inter-relações, também são representações de algo. Isso significa que tais formas apresentam ou retratam alguma coisa, dizem algo sobre alguma coisa.

Delineia-se, desse modo, o aspecto referencial das formas simbólicas. Esse aspecto referencial consiste no fato de uma forma simbólica, ou um elemento desta, poder substituir ou representar um objeto, indivíduo, situação.

O aspecto contextual das formas simbólicas refere-se ao contexto sócio-histórico em que formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas. As formas simbólicas podem, de diferentes maneiras, carregar os traços das condições sociais de sua produção e o modo como uma forma simbólica é compreendida pelos indivíduos pode ser influenciados pelos recursos e capacidades que tais indivíduos possuem no momento de interpretá-la.

Em seu livro *Ideologia e cultura moderna*, Thompson descreve seu marco referencial metodológico como “hermenêutica de profundidade”. Seu referencial implica que o objeto de análise é uma construção simbólica significativa, a qual exige interpretação. Tal metodologia fundamenta-se na tradição da hermenêutica e trabalha com pressuposto de que, sendo formas simbólicas construções significativas, podem ser compreendidas. Diferentemente dos fenômenos naturais, o autor ressalta o fato de que as formas simbólicas, objeto de investigação social, consistem num território pré-interpretado. O mundo sócio-histórico é também, além de um campo-objeto, um campo-sujeito construído, em parte, por sujeitos preocupados em compreender a si mesmos e aos outros, em interpretar ações, falas e acontecimentos que se dão ao seu redor. Na análise de formas simbólicas, os analistas estão re-interpretando um campo pré-interpretado, estão interpretando uma interpretação. Thompson descreve seu referencial metodológico com a mesma denominação proposta por Paul Ricoeur e outros autores. Todavia, Thompson observa que a idéia correspondente a seu marco referencial difere do entendimento de Ricoeur da HP (hermenêutica de profundidade). Tal diferença decorre do fato de que Ricoeur enfatiza o que ele chama de “a autonomia semântica do texto”, abstraindo as condições sócio-históricas em que textos, ou coisas análogas a textos, são produzidos e recebidos.

Devemos esclarecer que Thompson diz que, em seu enfoque da HP, deve-se levar em consideração as maneiras como as formas simbólicas são interpretadas pelos sujeitos

que constituem o campo-sujeito-objeto. Isso Thompson chama de hermenêutica da vida cotidiana – ponto de partida fundamental do enfoque da HP. Tal enfoque deve basear-se, diz Thompson, “o quanto possível<sup>14</sup> sobre uma elucidação das maneiras como as formas simbólicas são interpretadas e compreendidas pelos que as produzem e as recebem no decurso de suas vidas quotidianas, este momento etnográfico é um estágio preliminar indispensável ao enfoque da HP.” (Thompson, 1995, p. 363)

Não obstante, não consideraremos o que Thompson chama de interpretação da *doxa*. Não realizaremos entrevistas ou observação participante, colhendo opiniões, crenças dos receptores dos filmes ou de seus feitores. Porém, a escolha do enfoque metodológico proposto por Thompson é consonante com nossos objetivos e idéias e acreditamos que a não realização da hermenêutica da vida cotidiana não retira a eficiência da metodologia embasada nas idéias de Thompson.

Como será explicado, não trabalharemos com conceitos de representações sociais ou imaginário, mas trabalharemos com uma noção que chamaremos de “formas de pensamento”. O que chamamos de “formas de pensamento” consiste em sistemas interligados de pensamento correspondentes a determinadas circunstâncias sociais, partilhados por grupos de pessoas e consubstanciadas em discursos sociais implicados pelo *ethos* desses grupos. Tais discursos sociais seriam espécies de cosmovisões, condicionadas por valores, tendências, cultura desses grupos de pessoas. Partindo dessa noção, acreditamos que contemplamos também esse aspecto do enfoque da HP de Thompson, mas de uma forma insólita.

O enfoque da hermenêutica de profundidade thompsoniana enquadra-se numa abordagem sociológica não apenas por levar em consideração o contexto de produção e recepção das formas simbólicas, mas também por contemplar, numa fuga de uma sociologia infértil, aspectos internos dos artefatos culturais que dizem respeito aos sujeitos produtores de tais formas e reforçam ou evidenciam características das “formas de pensamento” – objetos sociológicos por excelência.

---

<sup>14</sup> Grifo meu.

Como foi explicitado no que concerne ao conceito de retroalimentação, partimos da ideia de que a recepção ou feitura de um filme são unidades intercomunicáveis e analisaremos esse contexto de recepção e produção no contexto de discursos sobre os filmes analisados.

O enfoque da HP de Thompson, como ele mesmo ressalta, não consiste somente na interpretação da doxa. As três fases de seu enfoque são: análise sócio-histórica, análise formal ou discursiva e interpretação/reinterpretação. A análise sócio-histórica reporta às condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas. Em nosso estudo consideraremos condições sócio-históricas a estrutura social ensejadora de tais discursos fílmicos e a configuração social em que se dá o momento da recepção. Tais condições condicionam as “formas de pensamento” que fazem parte do acontecimento da retroalimentação. A análise formal ou discursiva busca investigar o que é expresso ou dito pelas formas simbólicas através do estudo da organização interna das formas simbólicas, suas características estruturais, padrões e relações. A interpretação consiste na última fase do enfoque da HP. A fase interpretação/reinterpretação é auxiliada pela análise formal ou discursiva. A precedência da análise formal ou discursiva é um dos elementos que, além de fundamentarem a interpretação, fornece condições para que a interpretação não seja realizada baseada em idiosincrasias do analista.

Queremos ressaltar que a interpretação dos filmes que pretendemos realizar não implica em afirmativas balizadas no desejo referente ao que o analista tenciona ver. O processo de interpretação é uma etapa metodológica que procede dos passos analíticos anteriores.

Os métodos da análise discursiva procedem através da análise, eles quebram, dividem, desconstroem, procuram desvelar os padrões e efeitos que constituem e que operam dentro de uma forma simbólica ou discursiva. A interpretação constrói sobre esta análise, como também sobre os resultados da análise sócio-histórica. Mas a interpretação implica um movimento novo de pensamento, ela procede por síntese, por construção criativa de possíveis significados. Este movimento de pensamento é um complemento necessário à análise formal ou discursiva. (Thompson, 1995, p. 375)

O autor afirma ser o “aspecto referencial” da forma simbólica o que se procura compreender no processo de interpretação. O processo de interpretação, dentro do referencial da HP, pode ser mediado pelos métodos da análise sócio-histórica e pelos métodos da análise formal ou discursiva.

Destarte, partindo do referencial metodológico da “hermenêutica de profundidade”, no modo apontado por Thompson, procuraremos mostrar como se efetiva a representação ou apresentação do bandido nos filmes brasileiros e como a mesma estabelece uma relação de interdependência com “formas de pensamento” – o que supomos ser um sentido de realidade nos documentários estudados.

## **1.2. A opção pelo termo “formas de pensamento”**

A escolha do termo formas de pensamento vai de encontro às minhas especulações. Consideramos que os personagens bandidos foram objetos de descrições narrativas (teorias sobre origem da violência, dinâmica do tráfico, teoria de direitos humanos) das quais o cinema se apropriou. Representações fílmicas, construídas a partir, dentre outros elementos, de narrativas sociais. Não estamos trabalhando, devemos esclarecer, com os conceitos de representação social ou imaginário.

O conceito de representação social é uma modalidade particular porque não é todo “conhecimento” que pode ser considerado representação social, mas somente aquele que faz parte da vida cotidiana, através do senso comum, que é elaborado socialmente e que funciona no sentido de interpretar, pensar e agir sobre a realidade.

Apesar do conceito de representação social estar ligado ao senso comum, o termo vem de encontro, em alguns aspectos, à idéia de formulação de idéias com vistas ao conhecimento que utilizaremos. A representação social pode tornar-se um instrumento de compreensão e de transformação da realidade.

Em relação ao conceito de representação social, Marcos Alexandre (2004), reportando à definição apresentada por Jodelet, ressalta o caráter de forma de conhecimento prático das representações sociais. Tais formas seriam orientadas para a compreensão do contexto social, material e ideológico em que vivemos.

Tais representações contribuem para a construção de uma realidade comum – uma vez socialmente elaboradas e compartilhadas.

O conceito de representação social tem, pois, um viés de aparência com a ambição do conhecimento científico. Fato reforçado pelo seu papel de instrumento na formação de condutas. Alexandre chama a atenção para o pensamento de Moscovici no que concerne à relação entre representações sociais e comportamento do ser humano, um ser pensante que, compartilha das realidades por ele representadas, formula questões e busca respostas.

As representações sociais podem ser analisadas como uma das formas de funcionamento oriundas do imaginário. Serbena (2003), buscando uma maneira de articulação entre imaginário e representação social, aponta o caráter imaginativo, dinâmico e simbólico do imaginário. O imaginário seria formado por imagens, símbolos, sonhos, mitos com forte conotação afetiva, e existiriam nos grupos sociais. Uma conotação atribuída ao conceito de imaginário por uma vertente positivista e materialista é a de real deformado. O imaginário considerado ilusão ou fantasia – seria um contraponto ao conhecimento científico. O conceito de representação social traz consigo a idéia de que o mundo seria o que se pensa sobre o que ele é ou deveria ser, mas mostra que existe uma distância entre tais representações e o real e que o mundo e o conhecimento sobre ele se inserem numa dinâmica de mudança.

Na dinâmica das representações sociais atuam conjuntamente dois tipos de atribuição de causas aos eventos e objetos, uma causalidade eficiente, objetiva, científica, construída a partir do objeto externo, procurando fatores e variáveis invisíveis para o observável e outra causalidade subjetiva, construída a partir da representação do sujeito, explicando o invisível pelo observável. (Serbena, 2003, p.7)

A representação social, dessa maneira, seria um processo cognitivo, mas Serbena considera a hipótese de um fundamento não cognitivo na representação social, fundamento da ordem do imaginário. Posição que vai de encontro à sua ideia – a partir da noção de imaginário de G. Durand - de que as representações teriam como um dos elementos que a engendram o imaginário.

A representação social e sua constituição partiriam de elementos que ultrapassam o discurso racional: um caráter figurativo e simbólico. O simbólico ou representação pode ser dividido nos campos do imaginário e da representação semiótica. O primeiro teria como fundamento o símbolo e o segundo o signo.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> O *signo*, nessa concepção, referiria-se a um significado convencional, unívoco, operando através de um discurso lógico e racional. O *símbolo* teria um caráter polissêmico, remetendo a um significado invisível, não possível de ser traduzido em palavras. Expressaria algo relativamente desconhecido.

Na idéia de Serbena, o signo seria uma espécie de “enquadramento” do símbolo. O símbolo seria um mecanismo de construção de um significado para a existência do indivíduo. “O símbolo antecede aos conceitos, às ideias, às ideologias e a todas as representações e produções humanas semióticas, sendo o substrato do qual elas emergem.” (Serbena, 2003, p.8)

O símbolo relaciona-se com a função da imaginação, sendo esta seria um elemento criativo e relativamente autônomo no que se refere ao sujeito. A imaginação é capaz de integrar pensamento, ação e emoção, consubstanciando-se numa experiência através da função de simbolização. A mediação das esferas do pensamento, ação e emoção é realizado através do símbolo e este modo do símbolo operar mostra seu caráter de algo vivo, que evoca experiências e possibilita integração entre as esferas. Porém, o símbolo pode sofrer um movimento de racionalização, tornando-se um signo de modo a formar ou se inserir em um discurso ou sistema racional e unívoco. Passa do campo simbólico para o semiótico, da simbolização para a representação. A atuação do símbolo e da imaginação, afirma Serbena, forma o campo do imaginário.

Consideramos coerente as considerações de Serbena sobre o campo da representação semiótica ter como fundamento o signo, no sentido de um significado compartilhado e na operação através de um discurso lógico e racional. Todavia, em termos de análise, podemos inserir o campo semiótico pelo viés simbólico. Idéia que não contrapõe as considerações de Serbena, o qual atenta para o postulado de que “os componentes imaginais e míticos (simbólicos) sejam responsáveis pelo papel integrador reunindo o pensamento, o sentimento e a ação do sujeito em um todo coerente tanto no campo racional como no campo afetivo”. (Serbena, 2003, p.9)

As representações sociais estariam no domínio semiótico. Tais representações, procurando preencher lacunas, procuram tornar o objeto estranho e familiar. O objeto “adquire uma identidade e pode ser descrito, qualificado, distinguido de outros objetos, receber juízos e ter seu significado partilhado entre este determinado grupo social”. (Serbena, 2003, p.10)

O discurso do imaginário, no entendimento de Serbena, complementa o aspecto cognitivo, pois confere à representação social manifesta o impulso emocional e axiológico.

As idéias sobre os conceitos de representação social e imaginário mencionadas possuem aspectos que se relacionam à investigação a qual intentamos desenvolver. Contemplamos nossos objetivos a noção de representação social como instrumento de compreensão da realidade e mecanismos de construção de uma realidade comum por serem compartilhadas e elaboradas pelos atores sociais. O conceito de imaginário seria útil para nossa pesquisa não somente pelo fato de, com seu fundamento simbólico, relacionar-se com o substrato do qual emergem as produções e produções humanas semióticas, mas também pela relação do símbolo com a função da imaginação – integradora de pensamento, ação e emoção. Não obstante, como o conceito de representação social tem fundamento nas formulações do chamado senso comum e a ideia de imaginário não é suficiente para o que desejamos identificar, tais noções fogem ao objetivo desse estudo.

Utilizaremos o conceito de “formas de pensamento” definido no tópico sobre metodologia de análise fílmica empreendida nessa pesquisa. O conceito que definimos está inserido nesse tópico porque está ligado não somente aos objetivos de investigação que nortearam a escolha de uma determinada metodologia de análise fílmica como também ao aspecto contextual das formas simbólicas – nossas películas que serão analisadas.

Sabemos que os conceitos de representação social, imaginário e a noção criada por nós de “formas de pensamento” não são autoexcluentes. Optamos, em termos metodológicos, por usar o termo “formas de pensamento” também no sentido de buscar garimpar o viés realístico dos filmes analisados em sua relação com discursos sociais, os quais têm como substrato o pensamento social e fazem parte de um circuito de retroalimentação. Este viés realístico não encontraria tanta ressonância em discursos legitimados como senso comum ou em elementos empreendedores da imaginação. Não obstante, estamos cientes de que esta questão de nomenclatura não é o mais importante no processo de descoberta dos modos de operacionalização da apresentação da figura do bandido no cinema brasileiro.

### 1.3. A natureza e a definição de crime

O bandido é um indivíduo agente de crime e para defini-lo é necessário pensarmos no conceito de crime.

No Art. 1º Decreto-lei 3.914, de 9 de dezembro de 1941, do Código Penal brasileiro define-se:

*Art. 1º Considera-se crime a infração penal a que a lei comina pena de reclusão ou de detenção, que isoladamente, quer alternativa ou cumulativamente com a pena de multa; contravenção, a infração penal a que a lei comina, isoladamente, pena de prisão simples ou de multa, ou ambas, alternativa ou cumulativamente.*<sup>16</sup>

Francisco Carrara definiu crime como uma infração da lei estabelecida pelo Estado, o qual tenta garantir a segurança dos cidadãos. O crime seria um ato de livre vontade, moralmente imputável e socialmente prejudicial. Críticos que defendem essa definição dizem respeito a seu conteúdo exclusivamente jurídico e à sua formalidade.

Garofalo definiu o crime como sendo um fenômeno biológico e social. Garofalo procurou definir dentre das possibilidades de definições do que seria um delito, algo que, em qualquer parte e idade, fossem sentimentos fundamentais os quais, feridos, viessem a constituir crime. Tais sentimentos seriam de piedade e probidade.

Carvalho(1973) afirma que para a nossa jurisprudência não há distinção entre os conceitos de crime e delito. No que se refere ao conceito de contravenção, todavia, há uma separação mais de grau que de qualidade em relação ao conceito de crime. O autor reporta ao hábito de se pensar o crime como um mal em si mesmo (*malum quia malum*) e a contravenção como algo que nem sempre será mal desde o início ou desde a elaboração mental, sendo mal antes por se poder converter em mal. As contravenções são objeto de legislação especial, ficando ao código penal as exigências extremas.

---

<sup>16</sup> Código Penal. Legislação Penal. Constituição Federal / Obra coletiva de autoria da Editora Revista dos Tribunais – 12 . Ed . ver . ampl. e atual. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2007.

Reconhecem-se dois elementos essenciais do crime: um de ordem moral, subjetivo intelectual, psíquico ou interno e um elemento material, objetivo, físico ou externo. O elemento moral pressupõe a capacidade intelectual e de vontade para uma deliberação realizada com liberdade. O elemento material refere-se à execução de atos preparatórios para a finalidade almejada e de atos de realização da atividade a que se almejou. Há variantes do elemento objetivo, considerando-se o grau e a intensidade. Quanto ao grau, definem-se um crime tentado e um crime consumado. O primeiro ocorre quando, iniciada a execução do crime, esta não se consuma devido a circunstâncias as quais não dependem da vontade do agente do crime. O segundo encaixa-se em todos os elementos da sua definição legal.

Podemos dizer, dessa maneira, que o crime é um constructo existente a partir de determinações sociais e que a atribuição do rótulo de bandido a um indivíduo se dá a partir do que tais determinações definem como crime.

#### **1.4. O brasileiro e o crime: agentes e/ou objetos de atos ilícitos?**

Os mandamentos da lei de Deus eram ao mesmo tempo doutrinas religiosas e leis. O não cumprimento dessas leis divinas era visto tanto um pecado quanto um crime, uma vez que naquela época não havia distinção entre as duas esferas.

Atualmente, na mentalidade dos cristãos brasileiros, a não observância do preceito religioso é pecado. O crime seria a violência da lei penal do estado. O conceito de crime varia no tempo e no espaço.

Assim, o homossexualismo, a prostituição, a idolatria, a heresia, que durante tanto tempo foram considerados crimes gravíssimos aqui no Brasil – e ainda o são em certos países-, deixaram de figurar em nossas leis penais, continuando, no entanto, a merecer a rotulação de pecado por parte de alguma Igrejas. (Almeida, 2004,p.10).

Uma contradição que se observa no Brasil é a existência do que se denomina crimes invisíveis e as posturas de reivindicação por ética do brasileiro. Os crimes invisíveis seriais pequenas infrações penais como, por exemplo, portar carteira de estudante não o sendo, dirigir sem habilitação, conseguir um atestado médico falso, e até mesmo furar fila. Este último dado, que pode ser visto como uma questão de má-educação ou devido a

contingências como pressa, é somente mais um elemento que complementa a contradição entre o discurso do brasileiro e suas atitudes.

O que importa observar a título dessa pesquisa que se desenrola, porém, é que tais “pecadinhos perdoáveis” podem indicar um comportamento que condiz com a recepção empática de “malandros” no Brasil. Artefatos culturais do Brasil expressam essa “Cultura da malandragem.” Um exemplo é a letra da música de Bezerra da Silva, a qual fez parte da trilha musical da novela *Caminho das Índias*, exibida pela Rede Globo de televisão no ano de 2009. A música tema de um dos personagens da novela reforça-se como um ícone da apreciação do chamado malandro ao ser relacionado com tal personagem da história (César, interpretado pelo ator Antônio Calloni):

*E malandro é malandro e mané é mané  
Podes crer que é  
E malandro é malandro e mané é mané  
Podes crer que é*

*Malandro é o cara que sabe das coisas  
Malandro é aquele que sabe o que quer  
Malandro é o cara que ta com dinheiro  
E não se compara com um Zé Mané  
Malandro de fato é um cara maneiro  
E não se amarra em uma só mulher*

*Já o Mané ele tem sua meta  
Não pode ver nada que ele cagueta  
Mané é um homem que moral não tem  
Vai pro samba paquera e não ganha ninguém  
Está sempre duro é um cara azarado  
E também puxa saco pra sobreviver  
Mané é um homem desconsiderado  
E da vida ele tem muito que aprender<sup>17</sup>*

Ressoa substancialmente aos ouvidos ou à mente de quem ouve ou lê a música/letra a correlação que se estabelece entre ser honesto e ser bobo.

O objetivo nesse estudo não consiste em explanar sobre a malandragem. As observações expostas apenas contextualizam uma cultura que flerta com infrações, as quais podem soar cômicas e até reacionárias por parte do público que consome tais artefatos ou por parte dos indivíduos que convivem com estes comportamentos escusos dos brasileiros.

Outro ponto observável no Brasil é um fato para o qual Almeida (2004) chama a atenção, dizendo sobre algo que na criminologia crítica é chamado de seletividade do sistema penal:

---

<sup>17</sup> Letra disponível no site: <http://vagalume.uol.com.br>

não são todos os que praticam crimes que são punidos, quase sempre, a clientela selecionada para a punição são as pessoas pertencentes às classes sociais menos favorecidas, ou melhor, os pobres. O número de crimes praticados pelos mais favorecidos economicamente (classe média e alta) é, ressalta Almeida, provavelmente, bem superior e causa um prejuízo bem maior à sociedade se comparado ao crime dos chamados excluídos. Pode-se observar o problema da seletividade no momento em que o denominado crime de corrupção acontece cotidianamente no país, mas o número de pessoas condenadas aproxima-se de zero. Em pesquisa realizada pela Transparency International (uma ONG), o Brasil foi classificado como o 17º país mais corrupto do mundo.<sup>18</sup> O autor ressalta o problema de atribuir demasiado valor a esse tipo de pesquisa, considerando a dificuldade inerente à pesquisa de crimes. Todavia, os percentuais de condenações são muito baixos.

*Alessandro Baratta ensina que há dois processos de criminalização:*

- A) *A criminalização primária, que se verifica no próprio sistema penal abstrato, ou seja, na criação dos tipos penais;*
- B) *A criminalização secundária, exercida pelos órgãos oficiais encarregados da persecução penal, que agem de maneira preconceituosa com relação a pessoas pertencentes aos estratos sociais menos favorecidos, às quais dirigem predominantemente a sua atenção. (Almeida, 2004, p. 28)*

A seletividade do sistema penal não é um problema somente brasileiro, ocorrendo nos Estados Unidos da América situação semelhante. A Anistia Internacional tem feito denúncias sobre o uso da pena capital como um instrumento de discriminação social.

A criminalidade dos pobres causa pânico nas pessoas em geral por ser mais próxima em termos concretos de sua realidade, por ser mais tangível e visível: furtos, roubos, homicídios. Outros crimes como desvio de dinheiro público, lavagem de dinheiro afetam estruturalmente o país, mas não há um medo nas interações cotidianas entre as pessoas. Tal fato não retira o acontecimento da onda de revolta na população diante do índice de criminalidade de centros urbanos como o Rio de Janeiro e São Paulo. Pessoas clamam por segurança e leis mais severas. Muitos se dizem a favor da pena de morte.

A instigação desse trabalho está numa suposta contradição, em que a figura fílmica bandido, causadora de medo, não dança na cadência da concessão comercial, geradora de virtuosismos estilísticos. Uma contradição ligada ao comportamento do brasileiro que,

---

<sup>18</sup> ALMEIDA, G. *O crime nosso de cada dia: Entendendo como o Brasil trata o crime e o criminoso.* :Niterói, RJ: Impetus, 2004.

amedrontado, chama por justiça contra criminosos, sente empatia pelo bandido na sala de cinema e comete crimes invisíveis.

O fazer uma sociologia cultural é fomentado pela ânsia em fincar os pés no chão e embeber-se de cultura brasileira.

## **1.5. Émile Durkheim: crime e sociedade**

Durkheim (1977) - ao estudar o papel da divisão do trabalho na criação de um sentimento de solidariedade – investiga a hipótese de que a divisão do trabalho é fundamental para o surgimento de uma solidariedade social. O autor busca estudar em que medida a solidariedade produzida pela divisão do trabalho contribui para a integração geral da sociedade.

O laço de solidariedade social a que corresponde o direito repressivo é aquele cuja ruptura constitui o crime; designamos por este nome todo acto que, num qualquer grau, determina contra o seu autor essa reacção característica a que se chama a pena. Procurar que laço é este, é portanto perguntar qual é a causa da pena, ou, mais claramente, em que é que o crime essencialmente consiste. (Durkheim, sem ano, p. 87)

Durkheim afirma que, no intuito de saber em que consiste fundamentalmente o crime, é necessário considerar os traços comuns que se encontram em todas as variedades criminológicas dos diferentes tipos sociais. Não se deve negligenciar nenhum desses traços. A maneira de encontrar esse traços comuns, para o autor, não seria enumerar atos os quais, em todos os tempos e em todos os lugares, foram qualificados de crimes. Durkheim conclui essa observação, pois constituem minoria ações que foram universalmente vistas como criminosas. As variações do direito repressivo provam que o carácter constante dos crimes encontra-se nas relações que mantém com alguma condição que lhes é exterior. Acreditou-se que tais relações encontravam-se numa espécie de antagonismo entre as ações e criminosos e os grandes interesses sociais e dizia-se que “as normas penais enunciavam para cada tipo social as condições fundamentais da vida coletiva.”(Durkheim,1977, p. 89)

A autoridade das normas viria da sua necessidade, e tais necessidades variam com as sociedades, fato que explicaria a variabilidade do direito repressivo Durkheim salienta o fato de haver atos que são olhados como criminosos sem que sejam, em si, nocivos à sociedade. Cita como exemplos o fato de tocar um animal ou um homem impuro ou consagrado, de deixar de apagar o fogo sagrado, de comer certas carnes, de não celebrar

certas festas etc. Mencionando exemplos como o do assassinato, ou de uma crise na bolsa, de uma falência, Durkheim observa que, mesmo quando o ato criminoso seja seguramente nocivos à sociedade, o grau de nocividade que ele apresenta não é proporcional à intensidade da repressão que o atinge. O assassinato, no direito penal dos povos mais civilizados, é universalmente visto como o maior dos crimes, porém uma crise econômica pode desorganizar muito mais gravemente o corpo social que um homicídio isolado. Um ato pode ser desastroso para uma sociedade sem incorrer na menor repressão. Seria inadequada, conclui o autor, a definição de crime como um ato nocivo à sociedade. Seria preciso dizer por que sociedades julgam determinadas normas necessárias. O único caráter comum a todos os crimes é, salvo exceções, que eles consistem em atos universalmente reprovados pelos membros de cada sociedade.

Não se define crime quando se diz que ele consiste em uma ofensa aos sentimentos coletivos, uma vez que há sentimentos coletivos que podem ser ofendidos sem que haja crime. Como exemplo, há o caso do incesto, que geralmente é objeto de repulsa, mas é uma ação simplesmente imoral. Os sentimentos coletivos cuja ofensa corresponde a uma atitude criminal devem possuir a propriedade distintiva de terem uma determinada intensidade média. Encontram-se fortemente gravados em todas as consciências, não sendo veleidades hesitantes e superficiais.

Durkheim define como consciência coletiva ou comum o conjunto das crenças e dos sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade. A consciência coletiva é toda consciência social. Um ato criminoso seria um ato que ofende os estados fortes e definidos da consciência coletiva. Essa definição, muitas vezes, tem seu sentido dado de modo muito diferente daquele que deve ter. Ela é entendida como se exprimisse uma das repercussões do crime e não a propriedade essencial do mesmo. Crê-se que a generalidade e energia dos sentimentos ofendidos provêm da natureza criminal do ato que, por conseguinte, permanece completamente por definir.

Pode ser que a delituosidade consistiria numa imoralidade particularmente grave. Tal imoralidade não poderia resultar senão de um ou de vários caracteres comuns a todas as variedades criminológicas, sendo que o único caráter que satisfaz esta oposição é a oposição que há entre qualquer crime que seja e certos sentimentos coletivos. O que faz o crime é esta oposição e não esta é que é derivada do crime, ou seja, não se deve dizer que um ato ofende a consciência comum porque é criminoso, mas que tal ato é criminoso porque

ofende a consciência comum “Não o reprovamos porque é um crime mas é um crime porque o reprovamos.” (Durkheim, 1977, p.100) Há atos que são mais severamente reprimidos do que reprovados pela opinião de forma contundente, como, por exemplo, o desvio de dinheiro, o qual deixa as pessoas indiferentes, mas é fortemente castigado. Um ato punido pode não ofender nenhum sentimento coletivo. Porém, diz Durkheim, não se devem separar completamente estes delitos dos outros, sendo arbitrária qualquer distinção radical, uma vez que todos estes delitos apresentam, em graus diversos, o mesmo critério externo. Nos casos desse gênero mencionado, a delituosidade não deriva, ao menos não completamente, da vivacidade dos sentimentos coletivos ofendidos, mas de uma outra causa. Por maior que seja a variedade de crimes, este é por todo lado essencialmente o mesmo, na medida em que determina o mesmo efeito: a pena, a qual sendo mais ou menos intensa, não tem sua natureza modificada.

O crime não é somente a lesão de interesses, mesmo graves, é uma ofensa contra uma autoridade de algum modo transcendente. Ora, experimentalmente, não há força moral superior ao indivíduo, a não ser a força coletiva. (Durkheim, 1977, p. 104)

O que caracteriza o crime, diz Durkheim, é que ele determina a pena. A pena consiste numa reação passional, e tal caráter é tanto mais aparente quanto menos cultas são as sociedades. Os povos primitivos puniam por punir, mas, diz-se, hoje, o objetivo do castigo não é vingança e sim defesa. A dor infligida é para a sociedade um instrumento metódico de proteção. A sociedade pune não porque o castigo em si lhe ofereça satisfação mas para que o temor cesse o que Durkheim chama de más vontades. Não é mais a cólera que determina a repressão, mas a prevenção refletida. Todavia, a natureza de uma prática não muda necessariamente devido à mudança de intenções conscientes daqueles que a aplicam. É inútil acreditar que a vingança seja apenas uma inútil crueldade. “É bem possível que em si própria consista numa reação mecânica e sem objectivo, num movimento passional e não inteligente, numa necessidade imponderada de destruição; mas, de facto, o que ela tende a destruir é uma ameaça para nós”. (Durkheim, 1977, p.106). A vingança consistiria, dessa maneira, num verdadeiro ato de defesa, embora instintivo e irrefletido. O instinto de vingança, conclui Durkheim, não é senão, o instinto de conservação exasperado face ao perigo. Pelo menos em parte, a pena permaneceu obra de vingança.

Supondo que a pena possa realmente servir para no futuro nos proteger, admitimos que ela deve ser, antes de mais, uma expiação do passado. O que o prova, são as precauções minuciosas que tomaremos para, tão precisamente quanto possível, a tornar proporcional à gravidade do crime; elas seriam inexplicáveis se não acreditássemos que o culpado deve sofrer, porque provocou danos, e na mesma medida. Com efeito, esta graduação não era necessária, se a pena fosse apenas um meio de defesa. (Durkheim, 1977, p. 107)

Sendo nunca demais tomar precauções contra o inimigo, haveria perigo para a sociedade se os atentados mais graves fossem equiparados a simples delitos, mas haveria vantagem se, na maior parte dos casos, os simples delitos fossem equiparados aos atentados mais graves. Se as tendências dos autores dos mais insignificantes delitos são menos viciosas, nem por isso são menos intensas. A resistência que os ladrões oferecem não é inferior a dos assassinos .

A pena não deveria variar senão conforme o criminoso é mais ou menos obstinado, não conforme a natureza do ato criminoso. Um ladrão incorrigível seria tratado como um assassino incorrigível. Porém, mesmo quando se tem certeza que um culpado é definitivamente irreversível , somos levados a não lhe aplicar um castigo excessivo. “Já não medimos de uma maneira tão material e grosseira nem a amplitude da falta nem a do castigo;mas pensamos sempre que deve haver uma equação entre os dois termos, quer tenhamos ou não a vantagem em definir esse balanço.” (Durkheim, 1977, p.108)

Há uma pena em que o caráter passional é mais manifesto: é a vergonha que agrava a maior parte das penas e que cresce com elas. Tal pena, na maior parte das vezes, não serve para nada. Encerra-se a desonra quando não há outra pena, ou como complemento de uma pena material bastante fraca, caso contrário, seria uma repetição desnecessária.A natureza da pena não mudou na essência, apenas a necessidade de vingança está mais bem dirigida hoje do que antigamente. O espírito de prevenção a contém dentro de certos limites, não deixando o campo tão livre à ação cega da paixão. Não obstante, ela permanece a alma da penalidade e Durkheim afirma que podemos dizer que a pena consiste numa reação passional de intensidade graduada.

Procurando investigar se essa reação emanaria do indivíduo ou da sociedade, Durkheim afirma que, se hoje a sociedade está munida do direito de punir, parece poder ser em virtude de uma espécie de delegação dos indivíduos. A sociedade seria apenas uma mandatária.

Em seu lugar, ela faz a gestão dos seus interesses, provavelmente porque o faz melhor, mas e que sejam propriamente seus. Ao princípio vingavam-se eles próprios; agora é ela que os vinga; mas como direito penal não pode ter mudado de natureza na seqüência desta simples transferência, não terá nada de propriamente social. Se a sociedade parece desempenhar um papel preponderante, não é senão como substituto dos indivíduos. (Durkheim, 1977, p.110-111)

No entanto, o autor constata que está teoria divulgada é contrária aos fatos mais bem estabelecidos. Na origem, o direito penal foi essencialmente religioso. A religião é coisa essencialmente social. A religião obriga o indivíduo a praticas que o tolhem e a sacrifícios

que custam ao indivíduo. A vida religiosa é toda feita de abnegação e de desinteresse. Se o direito criminal é primitivamente um direito religioso, os interesses a que ele serve são sociais. Ofensas contra os deuses são ofensas contra a sociedade.

Existe uma coesão social gerada por uma certa conformidade de todas as consciências particulares a um tipo comum, o tipo psíquico da sociedade. Há nos indivíduos duas consciências, sendo que uma comporta estados que são pessoais a cada um de nós e que nos caracterizam e outra que compreende estados comuns a toda sociedade. A primeira consciência representa nossa personalidade individual e a constitui, a segunda representa o tipo coletivo e a sociedade sem a qual não existiria. Quando elementos desta última nos determina, atuamos com fins coletivos. Embora distintas, essas duas consciências estão ligadas uma a outra, pois elas formam senão uma, havendo para as duas um único e mesmo substrato orgânico, sendo ambas, portanto, solidárias.

Durkheim designa essa solidariedade como mecânica, a qual vincula o indivíduo diretamente à sociedade e é oriunda das semelhanças das duas consciências mencionadas.

Esta solidariedade não consiste só numa ligação geral e indeterminada do indivíduo ao grupo, mas torna também harmônico o detalhe dos movimentos. Com efeito, como estes móveis colectivos por todo lado são os mesmos, por outro lado, produzem o mesmos efeitos. Por consequência, cada vez que entram em jogo, as vontades movimentam-se espontânea e conjuntamente ao mesmo sentido. (Durkheim, sem ano, p.126)

O direito repressivo exprime tal solidariedade, sendo os atos que proíbe e qualifica de crimes de duas espécies: ou manifestam diretamente uma desigualdade muito violenta entre o agente do crime e o tipo coletivo, ou ofendem órgão da consciência comum. Nos dois casos, a força chocada pelo crime é a mesma e é produto das similitudes sociais mais essenciais, tendo como efeito manter a coesão social, resultante destas similitudes. O direito penal protege esta força contra todo o enfraquecimento, exigindo um mínimo de semelhanças de cada um de nós, sem as quais o indivíduo seria uma ameaça para a humanidade do corpo social. Explica-se, destarte, o fato de certos atos serem reputados de criminosos e punidos como tais sem, em si, serem prejudiciais à sociedade.

O papel da pena não serve, senão muito secundariamente, para corrigir o culpado ou para intimidar os seus imitadores possíveis. A verdadeira função da pena seria manter intacta a coesão social, sua vitalidade à consciência comum. Se negada a coesão social, ela perderia a energia se uma reação emocional da comunidade não viesse compensar essa perda, fato que

resultaria em um enfraquecimento da solidariedade social. A única maneira de tal coesão se afirmar é através da expressão da aversão unânime que inspira o crime, com a aplicação de um sofrimento ao agente do crime.

Durkheim conclui que se pode dizer, sem paradoxo, que o castigo está sobretudo destinado a atuar sobre as pessoas honestas, pois só podem desempenhar o papel de cura de feridas feitas nos sentimentos coletivos onde estes sentimentos estão vivos. Para se fazer uma idéia exata da pena, deve-se reconciliar as teorias que vêem na pena uma expiração e a que faz dela uma arma de defesa social. A pena tem função de proteger a sociedade porque é expiatória e, se deve ser expiatória, não é porque a dor resgate a falta; é porque ela só pode produzir o seu efeito socialmente útil na condição de ser expiatória. Todavia, Durkheim ressalta, em nota, que não quer dizer que a pena seja perfeita e não possa ser melhorada. Sendo produzida em grande parte por causas mecânicas, somente muito imperfeitamente pode estar ajustada ao seu papel.

Na obra *As regras do método sociológico* (1999), o autor diz que o crime ocorre em todas as sociedades de todos os tipos. Os atos qualificados de criminosos não são os mesmos em todo lugar, mas em qualquer tempo e local existiram homens criminosos. Durkheim atribuiu aos chamados fenômenos normais a característica da generalidade, sendo fatos mórbidos ou patológicos os que não apresentam as formas mais gerais, ou seja, os menos freqüentes. O autor concluiu que o crime, dessa maneira, apresenta todos os sintomas da normalidade, uma vez que se mostra ligado às condições de toda vida coletiva.

Considerar o crime uma doença social era como determinar que a doença não é algo acidental, mas advinda da constituição fundamental do ser vivo. Seria apagar a distinção entre o fisiológico e o patológico. O crime pode ter formas anormais, como ocorre na existência de um alto índice de criminalidade, fato que Durkheim considera de natureza mórbida. Ressalte-se que considerar o crime como um fenômeno de sociologia normal não implica, para esse autor, em definir o criminoso como um indivíduo normalmente constituído do ponto de vista biológico e psicológico. O crime sendo um fenômeno de sociologia normal seria, pois, inevitável e também um fator da saúde pública, uma parte integrante de toda sociedade sadia. Durkheim explica essa conclusão afirmando que o crime é normal porque seria impossível uma sociedade que dele estivesse isenta.

O crime, conforme mostramos alhures, consiste num ato que ofende certos sentimentos coletivos dotados de uma energia e de uma clareza particulares. Para que, numa sociedade dada, os atos reputados criminosos pudessem deixar de ser cometidos, seria preciso que os sentimentos que eles ferem se verificassem em todas as consciências individuais sem exceção e com grau de força necessário para conter os sentimentos contrários. Ora, supondo que essa condição pudesse

efetivamente ser realizada, nem por isso o crime desapareceria, ele simplesmente mudaria de forma; pois a causa mesma que esgotaria assim as fontes de criminalidade abriria imediatamente novas. (Durkheim, 1999, P. 68)

Para que os sentimentos coletivos feridos por um ato criminoso e protegidos pelo direito penal de um povo consiga atingir consciências que não se deixavam influenciar por eles ou pelo menos não o suficiente, é preciso que se aumente a intensidade de tais sentimentos. A ausência do crime contribuiria para o horror a atos de violência, por exemplo, uma vez que um sentimento mostra-se mais respeitável se ele é sempre e uniformemente respeitado. Não se percebe, porém, que estados fortes da consciência comum para serem reforçados precisam que os estados mais fracos, cuja violação originavam apenas faltas morais, sejam igualmente reforçados. Durkheim exemplifica sua idéia mencionando que o roubo e a simples indelicadeza ofendem ambos um único sentimento altruísta: o respeito à propriedade de outrem. Esse sentimento é ofendido de modo mais fraco por um desses atos e, não tendo uma intensidade suficiente na média das consciências para perceber sensivelmente a mais leve dessas duas ofensas, esta é mais tolerável. Destarte, censura-se o indelicado e pune-se o ladrão. Se o sentimento em questão tornar-se mais forte, a ponto de conter nas consciências aquilo que inclina o homem ao roubo, os indivíduos se tornarão mais sensíveis às lesões, reagindo contra elas, passando tais lesões de simples faltas morais que eram, ao estado de crimes.

Durkheim ressalta, diante de um possível questionamento conclusivo de suas idéias, que uma uniformidade tão universal e absoluta - com uma unanimidade de sentimentos coletivos ou mesmo os mais fracos atingindo suficiente energia para prevenir qualquer dissidência - é radicalmente impossível. Justifica que as influências sociais, o meio físico onde estão inseridas as pessoas, e os antecedentes hereditários variam entre os indivíduos, por conseguinte, diversificam as consciências.

“O crime é portanto necessário; ele está ligado às condições fundamentais de toda vida social e, por isso mesmo, é útil; pois as condições de que ele é solidário são elas mesmas indispensáveis à evolução normal da moral e do direito.” (Durkheim, 1999, p 71)

Para que as condições da existência coletiva se modifiquem é preciso que os sentimentos coletivos que estão na base da moral não sejam refratários à mudança. Se não houvesse crime, essa condição não seria preenchida, uma vez que seria suposto que os sentimentos coletivos teriam chegado a um grau alto de intensidade.

Nada é bom indefinidamente e sem medida. É preciso que a autoridade que a consciência moral possui não seja excessiva; caso contrário, ninguém ousaria contestá-la e muito facilmente ela se cristalizaria numa forma imutável. Para que ela possa evoluir, é preciso que a originalidade individual possa vir à luz; ora, para que a do idealista que sonha superar seu século possa se manifestar, é preciso que a do criminoso, que está abaixo de seu tempo, seja possível. Uma não existe sem a outra. (Durkheim, 1999, p. 72)

O crime também implica que o caminho permanece aberto às mudanças necessárias e também prepara essas mudanças. Onde o crime existe, os sentimentos coletivos encontram-se no estado de maleabilidade necessário para adquirir uma forma nova e o crime também dá sua contribuição para uma predeterminação da forma que esses sentimentos coletivos tomarão.

Durkheim reafirma que o criminoso é um agente regular da vida social, não sendo um ser insociável, parasitário corpo estranho e inassimilável, introduzido no seio da sociedade. O autor, em nota, ressalva que tratar o crime como um fato de sociologia normal não implica em defender que não devemos odiar o crime. Comparando-o com a dor, que também nada tem de desejável, o indivíduo, observa Durkheim, odeia a dor e o crime. O autor salienta que seria uma desnaturação de seu pensamento apresentá-lo como uma apologia do crime.

Se o crime é uma doença, a pena é seu remédio, mas se o crime nada tem de mórbido, então a pena não poderia ter por objeto curá-lo. Durkheim pondera, dizendo que é sempre à força de muita dialética que questões a respeito da decisão do caráter normal e anormal dos fatos sociais são decididas.

## **1.6. Howard Becker e a definição de *outsiders***

Em seu estudo sobre os *outsiders*, Howard Becker (2008) menciona o fato de que todos os grupos fazem regras e tentam impô-las. Regras sociais estipulam algumas ações como “certas” e proíbem outras como “erradas”, definindo situações e tipos de comportamentos apropriados a tais regras. Uma pessoa que, presumivelmente, infringe uma regra imposta, pode ser vista como um tipo especial, a pessoa é encarada como um tipo *outsider*, aquele que se desvia das regras de grupos. Todavia, a pessoa assim rotulada pode não aceitar a regra que foi suposta que ela tenha infringido ou pode não considerar os que a julgaram competentes ou legitimamente autorizados a realizar tal julgamento. Dessa maneira, um segundo significado do termo *outsider*: o acusado de crime ou desvio pode considerar

*outsiders* seus juízes. Há regras que podem ser formalmente promulgadas na forma de lei ou regras que representam acordos informais, recém estabelecidos ou consolidados pela idade ou tradição. Sendo a força de uma regra a lei ou tradição, ou mesmo advinda de um consenso, fica a encargo de um corpo especializado sua aplicação. Becker diz não estar interessado em regras que não são impostas. O autor ressalta o fato de que, em geral, cientistas não questionam o rótulo de “desviante” quando é aplicado à pessoa, dando-o por certo. Destarte, aceitam os valores do grupo que está formulando o julgamento.

Buscando uma definição de desvio, Becker lembra que a concepção mais simples de desvio é estatística, definindo como desviante tudo que varia excessivamente com relação à média. Desvio seria qualquer coisa que difere do que é mais comum. A concepção estatística, porém, desconsidera questões de valor que surgem em discussões sobre a natureza do desvio. A simplória definição estatística de desvio atribui a resultados heterogêneos (pessoas ruivas, excessivamente gordas ou magras, homossexuais, assassinas, infratoras de regras de trânsito) o caráter desviante, e pessoas comumente consideradas desviantes e outra que não infringiram absolutamente qualquer regra são enquadradas na mesma definição. Uma concepção muito comum de desvio identifica-o como essencialmente patológico, revelando a presença de uma “doença“. Tal visão aceita o julgamento leigo de algo como desviante e situa sua fonte dentro do indivíduo, impedindo-nos de ver o próprio julgamento como parte decisiva do fenômeno.

Uma concepção sociológica mais relativística identifica o desvio como a falha em obedecer as regras do grupo. Becker considera esta concepção mais próxima da dele, mais considera que ela não releva o suficiente as ambigüidades que surgem no processo de decisão sobre quais regras devem ser formadas como o padrão de comparação em referência ao qual o comportamento é medido e julgado desviante. Uma pessoa pode infringir as regras de um grupo porque se pauta pela regra de outro grupo. Pergunta Becker se tal pessoa seria desviante. O fato central acerca do desvio para esse autor é que ele é criado pela sociedade.

Não digo isso no sentido em que é comumente compreendido, de que as causas do desvio estão localizadas na situação social de desviantes ou em ‘fatores sociais’ que incitam sua ação. Quero dizer, isto sim, *que grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio*, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como *outsiders*. Desse ponto de vista, o desvio *não* é uma qualidade do ato que a pessoa comete mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um ‘infrator’. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportado desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal. (Becker, 1963, p. 21-22)

Os estudiosos do desvio não podem supor que estão lidando com uma categoria homogênea ao estudarem pessoas rotuladas de desviantes, uma vez que o desvio é, entre outros pontos, consequência das reações de outros ao ato de uma pessoa. Isso significa que os estudiosos não podem supor que as pessoas rotuladas de desviante cometeram realmente um ato desviante ou infringiram alguma regra. O processo de rotulação pode não ser infalível, ocorrendo o fato de algumas pessoas serem rotuladas de desviantes sem de fato terem infringido uma regra. As pessoas rotuladas de desviantes partilham o rótulo e a experiência de serem rotuladas como desviantes.

O desvio é produto de um processo que envolve reações de outras pessoas ao comportamento. O mesmo comportamento pode ser infração quando cometido por uma pessoa, mas não quando cometidas por outra.

Becker menciona os autores Sykes e Matza, os quais sugeriram que os delinquentes lidam com fortes impulsos para cumprir a lei lidando com eles através de técnicas de neutralização, a qual são justificações para o desvio que o desviante considera como válidas. Tais justificações podem ser a definição do delincente como carente de responsabilidade pelos desvios – sendo o desviante visto como irremediavelmente impelido para novas situações. Nesse ponto de vista, o agente de desvio seria definido mais como objeto de ação de que como agente. Outra justificativa ou técnicas de neutralização dos impulsos para cumprir a lei, para Sykes e Matza, refere-se ao grau de dano ou prejuízo envolvido no ato delincente. Como exemplo, um roubo de automóvel pode ser visto como “empréstimo” e um duelo como uma disputa travada de comum acordo entre dois grupos, sendo, destarte, sem importância para a comunidade em geral. A indignação moral do desviante ou a dos outros pode ser neutralizada pela consideração de que o dano não está errado à luz das circunstâncias. O dano em si não seria um dano, mas uma forma de legítima retaliação ou punição. Como exemplos, há o vandalismo como vingança a uma autoridade escolar injusta e roubos a um lojista trapaceiro. Outra técnica de neutralização relaciona-se a uma condenação dos condenados, os quais são julgados como hipócritas, desviantes disfarçados ou impelidos por despeito pessoal. Tal atitude reprimiria ou faria ser ignorada a transgressão do próprio comportamento do desviante.

Os autores citados por Becker afirmam que o aspecto mais importante é que o desvio em relação a certas normas pode ocorrer porque outras normas, para os desviantes mais prementes ou englobadoras de mais lealdade, ganham precedência. Fato que indica que o comportamento desviante pode ocorrer não devido à rejeição das normas sociais legitimadas.

Becker considera a experiência de ser apanhado e rotulado publicamente de desviante como um dos passos mais decisivos no processo de construção de um padrão estável de comportamento desviante.

Amparado pelos conceitos de status principais, auxiliares e subordinados de Hughes, Becker considera que a posse de um traço desviante gera nas pessoas o sentimento de que o portador de tal traço possui outros traços indesejáveis associados a este traço. A palavra criminoso traz consigo conotações que especificam traços auxiliares característicos das pessoas que carregam o rotulo de criminoso. Como exemplo, uma pessoa que cometa um determinado crime, é vista como alguém que comete outros tipos de crime também, pois se revelou uma pessoa sem “respeito pela lei”. Na consideração do que Hughes define como status principal e subordinado, Becker expõe o fato de alguns status sobreporem-se a todos os outros possuindo certa prioridade. O status de desviante seria um tipo de status principal. A pessoa rotulada de desviante será identificada primeiro como tal, antes que outras identificações sejam feitas. “Tratar uma pessoa como se ela fosse em geral, e não em particular, desviante produz uma profecia auto-realizadora”. (Becker, 2008, p. 44). Uma pessoa, dessa maneira, classificada como desviante será julgada como não adequada em âmbitos da vida ou para realização de tarefas, encontrando o indivíduo assim taxado dificuldade em se conformar as outras regras que não tem intenção ou desejo de infringir.

Partindo da concepção de cultura do antropólogo expressado por Robert Redfield na qual cultura abrange os entendimentos convencionais manifestos em ato e artefato que caracterizam as sociedades, “entendimentos” que seriam significados convencionais atribuídos a atos e objetos - Becker acrescenta à idéia de Hughes de que a concepção antropológica da cultura pareceria mais adequada para a sociedade homogênea - sociedade dita primitiva - a noção de que o termo cultura, no sentido de uma organização de entendimentos comuns aceitos por um grupo, é igualmente aplicável a grupos menores que compõem uma sociedade moderna complexa. Pessoas que se envolvem em atividades consideradas desviantes seriam um grupo cultural, o qual enfrentaria tipicamente o problema referente ao fato de que sua concepção a respeito do que fazem não é partilhada por outros membros da sociedade.

Se pessoas envolvidas em atividades desviantes têm oportunidade de interagir, é provável que desenvolvam uma cultura que se forma a partir dos problemas advindos das diferenças entre a sua definição do que fazem e a definição adotada pela sociedade em suas

convenções normativas. Alguns atos desviantes, porém, como a cleptomania, são cometidos isoladamente, não possuindo as pessoas que os cometem oportunidade de desenvolver uma cultura. Operando dentro da cultura da sociedade mais ampla, mas diferenciado-se delas, tais atos configuram o que muitas vezes é chamado de sub-cultura.

No que tange as regras, Becker constata que o mais comum é que as regras sejam impostas somente quando algo provoca sua imposição. A imposição de uma regra é um empreendimento, em que um empreendedor deve tomar a iniciativa de punir o culpado. Não podendo uma infração ser ignorada depois que tornada pública, a imposição da regra ocorre quando aqueles que a desejam levam a infração ao conhecimento do público, ou seja, delatam a infração. A delação ocorre, tornando a imposição das regras necessária, quando pessoas a empreendem veem alguma vantagem nessa atitude. O tipo de interesse pessoal que a leva à iniciativa de imposição varia com a complexidade da situação em que a imposição tem lugar.

Desvio – no sentido em venho usando o termo, de erro publicamente rotulado é sempre o resultado de empreendimento. Antes que qualquer ato possa ser visto como desviante, e antes que os membros de qualquer classe de pessoas possam ser rotulados e tratados como *outsiders* por cometer o ato, alguém precisa ter feito a regra que define o ato como desviante. Regras não são feitas automaticamente. Ainda que uma prática possa ser prejudicial num sentido objetivo para o grupo em que ocorre, o dano precisa ser descoberto e mostrado. Cabe que as pessoas sejam levadas a sentir que algo deve ser feito acerca dela. Para que uma regra seja criada, alguém deve chamar a atenção do público para esse assunto, dar o impulso necessário para que as coisas sejam realizadas e dirigir as energias suscitadas na direção certa. O desvio é produto de empreendimento no sentido mais amplo; sem o empreendimento necessário para que as regras sejam feitas, o desvio que consiste na infração da regra não poderia existir. (Becker, 2008, p. 167)

O caráter de empreendimentos do desvio também é referente a um sentido mais estreito e particular. Antes que a classe de *outsiders* criada pela regra seja povoada, a regra que passou a existir deve ser aplicada a pessoas particulares. Infratores devem ser, após descobertos e identificados, presos e condenados, ou notados como “diferentes” – ocorrendo o processo de estigmatização por sua não conformidade.

## **1.7. O criminoso**

Perpassamos por discussões acerca do crime no intuito de delinear um pano de fundo para a definição do sujeito criminoso, objeto de análise nos filmes escolhidos.

Carvalho (1973) ressalta ser necessário ir além de uma definição simplista de criminoso como o indivíduo autor de um crime.

Criminoso só será, dentro de um critério estritamente pautado pelas leis, o que incida nos dispositivos do código penal. Não será, a rigor, criminoso aquele que ofenda os dispositivos da lei de contravenções penais ou o código de menores: aquele será um contraventor e este não será nunca um criminoso por impossibilidade biológica e jurídica de vir a configurar a personalidade complexa que naquele vocábulo se contém. (CARVALHO, 1973, p. 59)

Não obstante, criminosos não serão apenas os que ferirem os dispositivos do código penal, afirma Carvalho. Criminosos são indivíduos que não agem de acordo com a ética preconizada pelo grupo social a que eles pertencem. O autor lembra que a responsabilidade penal preexiste, nas várias legislações dos países civilizados, à responsabilidade civil. A responsabilidade penal é alcançada aos 18 anos, mas a plena capacidade civil – salvo exceções – só se consegue aos 21 anos. O autor afirma que a área de abrangência da ética é mais ampla que a circunscrita pelo âmbito penal, sendo a moral mais exigente que a lei. Não é somente o desrespeito a um dispositivo do código penal que determinaria um ato criminoso. Como se pode ler na própria lei do código penal, é o necessário coexistir na pessoa do agente inteligência e vontade. Isso significa intencionalidade da ação ou consciência no sentido de assumir o risco de produzir o resultado que consistiria o crime. Aqueles que não possuem integridade mental não são considerados criminosos.

No tempo das velhas ciências ocultas, o comportamento de loucos e de criminosos, a-social ou mesmo anti-social era visto como pessoas possuídas por espíritos satânicos, levando à convergência entre criminologia, psiquiatria e demonologia.

Lembrando um antigo teórico sobre o criminoso, Cesar Lombroso teve uma atuação no campo da criminologia que deu origem à criação de uma nova escola penal, a positiva. As investigações iniciais de Lombroso eram apenas morfológicas, procurando meios de diagnósticos criminológicos baseados em dados somáticos. Aos poucos, retomou posições menos extremadas, mas tinha tendência em analisar caracteres específicos para o diagnóstico de um criminoso. Carvalho menciona que Lombroso direcionava seu trabalho dessa maneira antes de rastrear as possíveis influências de fatores pessoais e ambientais na conduta do criminoso.

Para Carvalho, a procura de sinais específicos do criminoso foi a grande falência do sistema de pensamento proposto por Lombroso e o seu grande mérito foi o de impor o exame do homem que agiu anti-socialmente.

Lombroso buscava examinar quem agiu contra as normas sociais para, em tais pessoas, reconhecer possíveis influências para a prática de um delito e até que ponto tais influências teriam agido nesse sentido. Cesar Lombroso foi um médico que, por circunstâncias sanitárias do seu país de nascimento, participou de necropsias de pacientes falecidos de pelagra; depois, também necropsiou delinqüentes. Uma dessas necropsias foi em um cadáver de um famoso bandido calabrês, Vilela. No exame do crânio, foi verificada a presença da fosseta média da crista occipital, que apenas se conhecia em raças antigas e em algumas espécies animais. Previu-se, dessa maneira, o atavismo como fator criminal. A presença desse achado necroscópico aliada à conduta reiteradamente criminal do portador levou Lombroso com entusiasmo a estudos que pretendiam ligar a gênese criminal a um fator puramente morfológico. No prosseguimento de suas investigações, um novo fato criminoso praticado por Salvador Misdea, que era portador de epilepsia, fez Lombroso considerar um novo componente da atividade criminal além do morfológico, um funcional e mental: a epilepsia. Impressionado com idéias defendidas principalmente pelos ingleses, Lombroso juntou à doutrina do atavismo e a da epilepsia a concepção da loucura moral como mais um elemento da gênese criminosa. A base da teoria Lombrosiana se respaldava no determinismo – âmago da Escola Positiva do Direito Penal.

Carvalho questiona a abordagem de Lombroso de uma espécie de criminoso nato, fazendo perguntas como se haveria um criminoso nato para cada tipo de crime (crime contra o patrimônio, delito sexual, crime de sangue, etc) e considerando que o verdadeiro criminoso nato seria aquele que agisse criminalmente apenas sob os fatores constitucionais do meio social do qual pertence.

Ferri, numa orientação sociológica, não considerando somente um determinismo biológico, definiu o delito como resultante tanto de uma anormalidade permanente ou transitória da constituição orgânica ou psíquica quanto das circunstâncias externas, físicas e sociais. Definia-se, dessa maneira, o problema da gênese criminal com uma origem dupla – biológica e social. A definição tão clara e a evidência prática desse fato fez cair por terra a idéia de um criminoso nato.

Carvalho ressaltava que o exagero nas conclusões de Lombroso é criticável – uma vez que com um elemento apenas buscou o médico forjar um todo, complexo na sua essência. Porém, atribui alguma razão a Lombroso, uma vez que estudos posteriores levaram ao reconhecimento, na base da agressividade, da existência de uma componente epilética. Essa epilepsia seria uma psíquica – traçada em estudos eletroencefalográficos em pessoas de grande agressividade, apesar de não serem epiléticos sintomáticos. Dentro do tríptico lombrosiano – atavismo, epilepsia e loucura moral – esta última representa uma preocupação com a gênese moral dos delitos.

O homem é um ser moral e cientistas afirmam que o *homo sapiens* define-se quando ele for *homo moralis*. Carvalho afirma que todos os códigos penais não fogem à evidência a de que a punibilidade ainda tem como base a responsabilidade moral. O autor explica que, se entendermos as expressões atavismos, epilepsia e loucura moral como palavras-símbolo e não no sentido literal, podemos compreender que o atavismo – a componente somática da pessoa humana - pode significar todos os aspectos que possam ser apreciados na face somática da pessoa. A idéia de epilepsia deixa de ser exclusiva da síndrome definida por essa terminologia para ser entendida como toda perturbação das funções intelectuais, e a loucura moral não deve ser entendida na comumente aceita acepção de loucura mas, no sentido de desvios, insuficiências, incapacidade ou imperfeições, constitucionais ou não, do plano ético da estrutura humana.

Não há fatores especificamente crimino genéticos; o que há, apenas, são fatores biológicos que participam do mecanismo mais complexo do ato delituoso, em que age uma personalidade, sobre a qual incidem estes fatores endógenos, mas também os mesológicos, onde avulta o que nos ensina a antropologia cultural, ou seja, a influência daquilo que em psicanálise se poderia dizer como introjeção do super-ego coletivo, do meio em que se vive, defeituoso ou desvirtuado. (Carvalho, 1973, p. 81)

O autor observa que não seria um bem existirem fatores de determinantes específicos do crime, uma vez que estaria implicados existências criminosas irreversíveis. Se tais fatores existissem seria um mal por indicarem a existência de uma sub-raça humana, estigmatizada pela natureza criminosa. Poderia-se, através da existência de sinais que impusessem um diagnóstico de personalidade delinqüencial, elaborar um diagnóstico pré-delitual dos que fossem criminosos em potencial, suspendendo-lhes, a tempo, a atividade criminosa. Haveria formas de efetuarem-se profilaxias criminais.

Nem todo homem que pratica um ato anti-social é um criminoso. O ato criminoso é quando se pratica o ato anti-social com conhecimento, com uma certa exatidão. O ato anti-social

não criminoso será sintoma de um mal que afetou o seu agente, senão um acidente. Quanto mais manifestos os sinais de comprometimento mental menos criminoso seria o autor do crime – porque inimputável.

O crime é resultado do arbítrio pessoa e somado às influências de fatores delinquenciais mesológicos e biológicos. Dessa premissa, Carvalho concluiu que o arbítrio só excepcionalmente será livre: o arbítrio na maioria ou totalidade dos casos é influenciado por fatores provenientes da própria natureza do portador desse arbítrio ou dos fatores do meio cósmico e social. Porém ressalta que não se deve sobrepor a doutrina livre-arbitrista à da criminogênese ou vice-versa. O que há é a conjugação de todos esses elementos, sendo num caso, o arbítrio mais livre e, no outro, mais condicionado ou determinado.

O arbítrio pode fortalecer-se pelas representações morais, educação, cultivo da vontade no intuito de tornar o homem mais resistente às influências a fatores que possam agir sobre ele.

Fatores biológicos, referentes à constituição individual do agente, ou mesológicos (meio físico - influências meteorológicas, do clima, das estações - e meio social) poderão agir positiva ou negativamente, contribuindo para um ato criminoso ou uma omissão, que também poderá condicionar o delito.

Muito se discute sobre a possibilidade de uma essência criminosa antes de uma existência criminosa. Afrânio Peixoto lembrou que a ocasião faz apenas o furto, o ladrão já estaria feito. Carvalho considera uma excogitação inútil.

O crime há de ser sempre um *ato* humano, positivo ou negativo, sem o qual não pode ser ele conhecido. Já se viu que há, para a caracterização de qualquer crime, necessidade da conjugação do elemento subjetivo, ou interno, ao elemento objetivo, ou externo. Para aquilatar-mos da possível essência criminosa, mister se faz apreciarmos as manifestações da existência criminosa. E é nestes termos que se pode falar em criminogênese. Rememore-se que o *ser* criminoso sem *existir* como tal, não permite que se fale, realmente, em crime: seria o delito na sua *cogitatio* apenas que, legalmente, não pode ser considerado; e o *existir* como autor de um ato criminoso, sem *ser* delinqüente, também não pode levar a possibilidade criminal: seria o ato praticado sem voluntariedade, dos pseudo-criminosos, a que se refere a classificação que proponho (...) Logo, ser + existir, sempre juntos, *sine qua non*; separar, seria esgrimir no vazio, irrealmente. (Carvalho, 1973, p. 93)

Se há, em todos nós, uma tendência para o bem e uma inclinação para o amor, para a confraternização – há também uma força que se opõe aos princípios éticos e de filantropia. O homem, na sua vida gregária, encontra-se dividido entre seus próprios anseios de possuir o que lhe falta ou o que deseja, ou seja, pela busca de satisfação de interesses individuais, e

as restrições da vida em sociedade advindas da existência do outro, representante dos interesses coletivos. Dessa dinâmica de forças, no campo consciente ou não, ocorre uma oscilação da personalidade exterior do homem. A manutenção na categoria dos ditos *normais* depende da *resistência* do próprio indivíduo em se deixar arrastar para um lado ou para o outro, resistência parte consciente da personalidade, exteriorizada pela *vontade*.

Seria a luta do instituto de conservação (próprio e da espécie), essencialmente egoístico, contra as vicissitudes da vida em sociedade, que impõem restrições à liberdade individual, obrigando a atitudes que beneficiam aos demais componentes e, portanto, de fundo essencialmente altruístico. (Carvalho, 1973, p. 141)

Os fatores biológicos e mesológicos influiriam decididamente para romper o equilíbrio entre essas duas forças.

## Capítulo 2: Definição de documentário ou filme de não-ficção

### 2.1. Fernão Pessoa Ramos: o documentário como enunciador de *asserções* sobre o mundo

A categoria de filme documentário é trabalhada pelos autores a partir de características que diferenciariam tais filmes do chamado cinema ficcional.

Fernão Pessoa Ramos (2008) lembra que a definição de documentário é uma tarefa difícil. O conceito documentário, muitas vezes, é confundido com a forma estilística da narrativa documentária em seu modo clássico.

A definição de documentário clássico, aquele tipo de documentário predominante nos anos 1930 e 1940, está ligada à utilização da *voz over* na enunciação. A *voz over* ou “Voz de Deus” seria uma espécie de locução fora-de-campo, em que uma voz sem corpo ou identidade era detentora do saber sobre os fatos mostrados no filme.

Na medida em que a ideologia dominante contemporânea foi criada na desconfiança da representação objetiva do mundo – e na desconfiança da espessura do sujeito que assume a voz de saber sobre o mundo -, a narrativa que se locomove com naturalidade nesse meio sofre carga crítica. (Ramos, 2008, p. 21)

Ramos define documentário, diante dessas dúvidas quanto à relação do documentário com o mundo, como “uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narração como *asserção* sobre o mundo.” (Ramos, 2008, p. 22)

A função assertiva da narrativa documentária corresponderia às afirmações ou postulados, estabelecidos no filme, sobre o mundo ou sobre o *eu* que enuncia.

A partir dos anos 1960, um documentário mais autoral passa a enunciar por *asserções* dialógicas, delineando uma estilística denominada cinema direto/verdade. Com argumentos sendo expostos na forma de diálogos, a fala do mundo, das pessoas é, predominante, dialógica. Introduce-se no documentário, com essa tendência mais participativa, uma nova maneira de enunciar: a entrevista ou depoimento. As *asserções* permanecem dialógicas, mas provocadas pelo cineasta.

Para Ramos, a ficção não estabelece asserções sobre o mundo do mesmo modo como faz o documentário e nem para o mesmo espectador.

O documentário pressupõe procedimentos que o singularizam em relação ao campo ficcional. No documentário, está presente uma intenção de seu autor de fazer um documentário. O autor ainda destaca alguns elementos próprios à narrativa documentária como presença de *voz over*, realização de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais. Todavia, há elementos comuns entre a narrativa documentária e a ficção.

A encenação seria um desses elementos e Ramos argumenta que negar o estatuto de documentário a uma narrativa, devido à presença de encenação, é desconhecer a tradição documentária. Outros elementos comuns entre os dois tipos de filmes seria utilização de campo, contracampo, *raccords* de movimento, olhar ou direção, utilização de personagens, entre outros.

Ramos reporta a um conceito de indexação do filme para explicar em que medida o espectador pode saber que o filme a que assiste é documentário ou não.

A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção. Em termos tautológicos, poderíamos dizer que o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazer um documentário, na medida em que essa intenção cabe em nosso entendimento do que ela se propõe. (Ramos, 2008, p. 27)

Destarte, Ramos define documentário sustentando-a sobre duas bases: estilo e intenção. O documentário, propõe-se a estabelecer asserções sobre o mundo, trabalha com a reconstituição e a interpretação de um dado passado, presente anteriormente. Ramos diz que a noção de verdade está, muitas vezes, ligada à interpretação. O autor propõe, como tentativa de fuga da polêmica relação entre verdade e documentário, pensar a narrativa documentária tendo como analogia o estatuto de um ensaio. Acreditar que um determinado documentário não estabelece asserções verdadeiras sobre algo não incide necessariamente sobre o estatuto de documentário do filme.

Ramos define quatro conjuntos éticos na história do cinema documentário, formando cada conjunto um sistema coerente de valores relacionados entre si. No eixo da construção do

sistema de valores está o posicionamento do sujeito, o modo pelo qual ele se relaciona com o mundo.

O conjunto ético educativo corresponde ao estilo do documentário clássico. Há forte presença da *voz over*, ausência de entrevistas ou depoimentos, encenação em cenários ou locação, utilização de pessoas comuns como atores. O conjunto de valores que sustenta esse tipo ético foi teorizado por John Grierson e Paul Rotha. Assumindo a função de educar a população da nova sociedade de massas que emerge nos anos 1920 e 1930, a ética educativa carrega uma missão de propaganda. Recebendo financiamentos estatais, a forma de produção do documentário clássico justificam seu investimento no cinema através da idéia de missão educativa.

O campo de valores da ética da imparcialidade/recuo sustenta-se na defesa da presença em recuo do cineasta. A idéia é trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador. A ética em recuo proporciona uma ambigüidade na representação do mundo através de sua intenção de imparcialidade. O espectador exerceria, dessa maneira, sua liberdade. O existencialismo fenomenológico dos anos 1950 corresponde ao quadro ideológico que cerca a ética da imparcialidade. A ética de recuo implica em não se trabalhar com câmera oculta, uma vez que não haveria sentido em se ocultar para representar o mundo.

Outro campo de valores definido por Ramos seria o quadro ético que sustenta a intervenção e interação do sujeito-da-câmera com o mundo. Contrapondo ao conjunto de valores do quadro da ética da imparcialidade, a ética interativa considera inevitável a intervenção no mundo pelo emissor do discurso. (o sujeito-da-câmera)

O novo eixo da valoração ética situa na assunção da construção do enunciar. A questão ética se desloca inteiramente para o modo de construir e representar a intervenção do sujeito que enuncia: a idéia é que a construção revele-se ao espectador. Também é vista positivamente uma intervenção ativa do sujeito que sustenta a câmera sobre o mundo. (Ramos, 2008, p. 37)

Dessa forma, a narrativa deve exponenciar a intervenção articuladora do discurso. Essa ética da intervenção reflexiva maneja o acontecer do mundo segundo sua crença e o compasso de sua ação, mas isso se dá mesmo com a abertura para a indeterminação do acontecer. O valor mais apreciado é mostrar o discurso e sua construção.

Uma última definição de conjunto ético refere-se à ética modesta, a qual reflete o fim das grandes ideologias. A voz enunciativa do documentário valoriza a posição modesta,

distanciando-se da ética do saber do documentário clássico. Não seria tempo mais da importância dos valores que orientam o documentário participativo e reflexivo. Também a imparcialidade não existe para o sujeito modesto, pois este assume sua posição de sujeito que não sabe. De si mesmo, o sujeito modesto ainda pode falar – e o sujeito que anuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo. O chamado documentário em *primeira pessoa* faria parte de um conjunto de documentários concernentes à ética modesta. O sujeito-da-câmera modesto tem como alvo questões que envolvem ele mesmo, não passando por tematizações mais amplas sobre a sociedade contemporânea. Porém, a ética modesta pode também não utilizar a primeira pessoa, utilizando-se de procedimentos de rarefação do discurso para sustentar a enunciação.

Através de sua definição de documentário, Ramos argumenta que não devemos pensar em categorizar um filme como documentário baseados em sua cota de verdade, objetividade e realidade. Sendo verdadeiras ou não as asserções de um filme, é o modo assertivo que define o documentário. Todavia, o documentário não é a única forma de discurso que estabelece asserções sobre o mundo. Ramos diz que os enunciados utilizados pelas imagens-câmera para realizar asserções possuem um estatuto completamente diferenciado dos enunciados assertivos feitos através da linguagem escrita, oral ou representações pictóricas.

Uma imagem-câmera mostra na tomada uma ação sobre a qual uma asserção pode ser feita, ao contrário de asserção que pode ter sido imaginada num texto ou num desenho.

Ramos enumera elementos estruturais através dos quais são feitas asserções nas narrativas documentárias.

Um elemento seria a *tomada*. “Definida pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que ‘corre’ (*trans-corre*) na câmera/gravador, seja esse suporte digital videográfico ou película.” (Ramos, 2008, p. 82)

Uma tomada em um documentário institucional difere de uma tomada de um filme dentro, por exemplo, da estilística do cinema direto.

Outro elemento seria o sujeito-da-câmera, o qual não corresponderia somente ao corpo físico que segura a câmera, mas também a subjetividade fundada pelo espectador na tomada. Seria a equipe que está atrás da câmera no momento da tomada. O sujeito-da-câmera está sempre presente no momento da tomada. Sua constituição pode ser exclusivamente maquínica, mas sempre incorpora a subjetividade da tomada, uma vez que a máquina-câmera foi posta lá pelo sujeito que a funda e mede para fruição do espectador.

E o sujeito-da-câmera não existe em si; ele existe só pelo corpo do espectador que a ele atinge por seu olhar e audição. O sujeito-da-câmera não existe em si, mas somente quando é aberto (encorpado) pelo lançamento do olhar e da audição do espectador para o endereço da tomada. O sujeito-da-câmera é esse olhar em sua forma de ser recebido na tomada. Olhar que funda a presença do sujeito na tomada e sustenta a câmera. Sujeito que existe para e por esse lançar-se no olhar da fruição futura (ou simultânea, no caso da imagem-câmera ao vivo). (Ramos, 2008, p. 84)

Com efeito, é na experiência da tomada pelo espectador que se define, através da fôrma perspectiva da imagem-câmera, o sujeito-câmera, ou seja, pela fruição espectral.

A *fôrma*, forma da imagem-câmera, seria um outro elemento estrutural das asserções nas narrativas. Tudo o que atravessa as lentes da câmera e deixa o traço de sua presença no suporte é conformado maquinicamente pela *fôrma*. A *fôrma* tem sua configuração marcada pela disposição perspectiva das formas e volumes.

Um outro elemento, o qual Ramos chama de *mão oculta*, que também produz enunciados ou sentido interage ativamente com o modo sujeito-da-câmera ser na tomada: é a montagem. A montagem é responsável pela articulação dos planos e os procedimentos de montagem da narrativa documentária ou ficcional não se distinguem muito.

O espectador seria outro elemento e uma diferenciação entre o espectador da ficção e o espectador do documentário seria o fato de existir um conhecimento prévio do espectador sobre o estatuto documentário ou ficcional da narrativa, conhecimento determinado por mecanismos sociais de indexação.

“A comutação entre espectador e sujeito-da-câmera constitui o âmago da fruição documentária e fundamenta, através da forma imagem-câmera, a narrativa assertiva.” (Ramos, 2008, p. 89)

O documentário, destarte, estabelecerá asserções sobre o mundo através de elementos que, conectados, tecerão essa linha de enunciação no momento da recepção fílmica.

## **2.2 Bill Nichols: Pensando o gênero documentário**

Bill Nichols (2005) afirma que todo filme é um documentário, uma vez que “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”. (Nichols, 2005, p. 26)

O autor traça dois tipos de filmes: (1) documentários de satisfação de desejos; (2) documentários de representação social. Cada tipo conta histórias ou narrativas de espécies diferentes.

Os filmes de ficção correspondem ao que Nichols denominou de documentários de satisfação de desejos. Tais filmes, expressando de forma tangível nossos sonhos e pesadelos, tornam concretos, uma vez visíveis e audíveis, os frutos da imaginação.

Expressam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser. Tais filmes transmitem verdades, se assim quisermos. São filmes cujas verdades, cujas idéias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar. Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas. (Nichols, 2005, p. 26)

Destarte, os documentários de satisfação de desejos seriam filmes que representam um mundo no qual não vivemos e em que poderemos ou não vir a viver. Os documentários de representação social seriam os chamados filmes de não-ficção, os quais representam de forma tangível um mundo que já ocupamos e compartilhamos. A partir da seleção e organização realizadas pelo cineasta, esses filmes tornam visível e audível a matéria de que é feita a realidade social. Expressando nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser, eles estabelecem um diálogo com o que chamamos de real.

Oferecendo novas visões de um mundo comum, os documentários de representação social fornecem um quadro para que o exploremos e compreendamos. Ambos os tipos de filmes pedem interpretação.

A crença é encorajada nos documentários, já que eles freqüentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros. A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não-ficção com freqüência quer instilar crença (aceitar o mundo do filme como real). (Nichols, 2005, p. 27)

O documentário, preocupado em incutir a crença no espectador e não abrir espaço para dúvida em relação a seu conteúdo de “verdade”, está alinhado com a tradição da retórica e retiramos dele um direcionamento.

Nichols define o documentário a partir da asserção de que o vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O autor menciona três maneiras pelas quais o documentário engaja-se no mundo pela representação.

Num primeiro modo, uma vez que o documentário registra situações e acontecimentos com grande fidelidade ao que vemos fora do cinema, na realidade social, tais filmes nos oferecem um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Essa característica desse tipo de filme possibilita uma base para nossa crença. Apesar do grande poder da imagem fotográfica, há restrições quanto a suas potencialidades:

- (1) Uma imagem não expressa tudo o que aconteceu;
- (2) As imagens podem ser alteradas durante ou após o fato.

Um segundo modo refere-se ao fato de que os documentários também significam ou representam os interesses de outros, como o público, os sujeitos representados ou a instituição que patrocina sua atividade cinematográfica.

A terceira maneira de o documentário engajar-se no mundo pela representação seria a forma como o documentário, representando o mundo, defende um ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. Dessa maneira, os documentários também intervêm mais ativamente, afirmando, por exemplo, a natureza de um assunto para conquistar consentimento ou influenciar opiniões.

Nichols aponta uma formulação verbal, a qual ele considera mais clássica, que ilustra uma aliança conformada na interação tripolar de (1) cineasta, (2), temas ou atores sociais e (3) público ou espectadores: *Eu falo deles para você*. O *Eu* pode ser o cineasta que assume uma persona individual diretamente ou usa um substituto como o narrador com voz de Deus. A característica de *Falar de* está ligada ao fato do cineasta representar outras pessoas. O documentário, descreve Nichols, fala sobre um tópico ou um indivíduo. O autor afirma que

ao comparar as perguntas “que história vou contar?” e “sobre o que vou falar?” nossos pensamentos são direcionados para a esfera pública e para o ato social de falar aos outros sobre um tópico de interesse comum.

O pronome na terceira pessoa *Eles* implica uma separação entre aquele que fala e aquele de quem se fala, ou seja, o eu que fala não é idêntico àquele de quem ele fala. O *Você* também sugere uma separação, pois o cineasta fala e o público vê. Nichols descreve esse aspecto da formulação verbal Eu falo deles para você como o documentário pertencendo a um discurso ou estrutura institucional.

Os documentários, pessoas com um conhecimento especializado, dirigem-se ao público, o qual está separado tanto do ato de representação como do tema representado.

A formulação Eu falo deles pra você não seria a única que expressa a relação tripolar entre cineasta, tema e público. Nichols esboça outras formulações que ele considera mais pertinentes.

A formulação Ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós mostra também, uma separação entre quem fala e seu público. O filme parece provir de uma fonte sem individualidade e dirige-se a um sujeito igualmente separado de nós mesmo que próximo. Tal formulação caracterizaria o discurso institucional, em que no filme há um comentário em voz-over ou narrador com voz de Deus que nos informa algo sobre o mundo de maneira impessoal, mas fidedigna.

O filme dirige-se a um público, em sua maioria, indiferenciado, apesar de parecer falar para “nós”. A esses filmes devemos assistir porque eles supõem que queremos ou precisamos conhecer o assunto de que trata.

Outra formulação que Nicholas julga das mais pertinentes seria Eu falo – ou nós falamos – de nós para você. Nesse caso, entre a posição do cineasta e a posição daqueles representados no filme há uma unidade. Seria o que ocorre, por exemplo, no cinema antropológico denominado “auto-etnografia”, como no caso em que povos indígenas fazem filmes sobre sua própria cultura, representando-a para os que estão de fora.

Nichols afirma que a definição de documentário é sempre relativa e comparativa, ou seja, o documentário é definido pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. O documentário, não sendo uma reprodução, replica ou cópia da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, a qual – mesmo que os aspectos nela representados nos sejam familiares, podem consistir numa visão nunca antes vista.

O autor ressalta o fato de que existem distinções entre um documentário e outro, uma vez que os documentários não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Há abordagens alternativas de documentários e nem todos os documentários apresentam um conjunto único de características comuns. Há uma imprecisão da definição do que seria um documentário, imprecisão devida ao fato de que as definições mudam com o tempo e também ao fato de que uma definição não abarca todos os filmes que seriam chamados de documentários.

Nichols aborda o documentário de quatro ângulos diferentes na tentativa de uma definição: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público.

Pelo viés das instituições, uma definição de documentário seria um filme o qual uma determinada organização chama de documentário, ou seja, antes de qualquer iniciativa do crítico ou do espectador, tais filmes são rotulados como documentários. Pelo seu contexto de produção pressupomos o status de não-ficção de determinado filmes. Um importante indício de como se deve classificar um filme é saber de onde ele vem.

Um ângulo que leva em consideração os profissionais abordaria a definição de documentário pelo viés dos traços comuns na comunidade de cineastas. Os profissionais do documentário têm um jargão próprio e problemas comuns.

A definição do que seja documentário pode girar também em torno do texto fílmico. Para pertencer ao gênero documentário, os filmes precisam apresentar determinadas características como, por exemplo, entrevistas e gravação de som direto.

O último ângulo de análise proposto por Nichols para definir documentário é o público. Sabendo que documentaristas também fazem filmes de ficção, que as instituições que patrocinam documentários também patrocinam filmes de ficção e que podem ocorrer

simulações nas características dos filmes, Nichols determina como uma forma de definição de documentário a consideração do que está na mente do espectador.

Que suposições e expectativas caracterizam nossa idéia de que um filme seja um documentário? O que trazemos para a experiência de assistir a um filme que seja diferente quando deparamos com o que consideramos ser um documentário e não outro gênero de filmes? No nível mais fundamental, trazemos a suposição de que os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico que compartilhamos. Em geral, não foram concebidos e produzidos exclusivamente para o filme. Essa suposição se baseia na capacidade da imagem fotográfica, e da gravação de sons, de reproduzir o que consideramos serem as características distintivas daquilo que foi registrado. (Nichols, 2005, p. 64)

Para o escopo deste trabalho, pensamos os filmes na medida em que a relação de tais filmes com “formas de pensamento” produz um sentido de realidade para estes artefatos culturais.

Como um documento, no cinema temos a idéia de uma imagem que serve como índice daquilo que a produziu, sendo a dimensão indexadora de uma imagem referente à maneira pela qual a aparência dela é determinada por aquilo que ela registra. Não obstante, essa relação indexadora é verdadeira tanto na ficção como na não-ficção.

“Geralmente, entendemos e reconhecemos que um documentário é um *tratamento criativo* da realidade, não uma transcrição fiel dela.”(Nichols, 2005, p.68). Diferente dos documentos ou da “simples filmagem”, os documentários reúnem provas para depois utilizá-las na construção de sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo. O filme documentário deixa de ser um documento ou transcrição pura dos acontecimentos para fazer um comentário ou emitir opinião sobre eles.

Nichols discorre sobre o que chama de voz do documentário. A voz do documentário seria o meio pelo qual o ponto de vista ou a perspectiva apresentados pelo documentário é exposto ao conhecimento do espectador.

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. Assim como a trama, o argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras.(Nichols, 2005, p. 73)

Há uma sensação de que a lógica informativa, transmitida por uma voz, predomina no documentário em comparação à ficção. Ligada a essa lógica informativa orientadora da organização do documentário está, pois, a concepção da voz. A voz do documentário não se restringe ao que é dito por uma voz-over ou por “autoridades” que representam o ponto de

vista do cineasta, nem pelos atores sociais que falam no filme, representando suas visões. A voz do documentário expressa-se através de todos os meios disponíveis para o criador. Dessa forma, conformam a voz do filme documentário elementos como montagem, uso de música, utilização de fotografias e imagens de arquivo, entre outros.

Há casos em que o ponto de vista está implícito. Nichols chama de voz da perspectiva a voz do filme que não se configura pelo comentário explícito.

Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. E essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de fato, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a 'veja isso desta forma' do que a 'veja por si mesmo'. (Nichols, 2005, p. 78)

Somos convidados a inferir o que ficou subentendidos ou não dito, mas o que vemos não é uma representação do mundo e sim uma forma de representação com uma perspectiva específica.

A voz do documentário é, muitas vezes, a voz da oratória. Tal voz do filme corresponderia à voz do cineasta que tenta convencer o espectador dos méritos de seu posicionamento. O ponto de vista do documentarista, nesse caso, trata de assuntos que não se prestam à investigação científica. A tradição retórica seria uma base para esse tipo de voz. Nichols enumera cinco partes do pensamento retórico: invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia.

A invenção refere-se à descoberta de indícios ou “provas” nos quais o argumento se baseia.

Como os documentários tratam de questões humanas, a certeza da prova científica é intangível. A consideração de algo como prova depende de regras e convenções sociais e não de algo tão conclusivo como o método científico.

A disposição corresponde à ordem das partes do filme, conformadoras de um discurso retórico. Uma disposição típica seria a estrutura problema/solução.

A elocução engloba o uso de códigos gramaticais e figuras de linguagem, os quais moldam o tom da voz do documentário.

A memória seria uma outra parte do pensamento retórico.

Já que filmes não são proferidos como discurso espontâneo, o papel da memória neles aprofunda-se de duas maneiras: em primeiro lugar, o filme em si é um tangível 'teatro de memória'. É uma representação externa e visível do que foi dito e feito. Como a escrita, o filme alivia o fardo de confiar seqüência e detalhe à memória. O filme pode se converter numa fonte de 'memória popular', dando-nos a sensação vívida de como alguma coisa aconteceu num determinado tempo e lugar. (Nichols, 2005, p. 90)

Outra forma de aprofundamento do papel da memória nos filmes está ligada à utilização que os espectadores fazem da memória servindo do que já viram para interpretar o que estão vendo.

Quanto à pronúncia, originalmente, esse elemento dividia-se em voz e gesto. O gesto compreende comunicação não-verbal, consistindo num aspecto fundamental do estilo. Outros aspectos da pronúncia são as idéias de eloqüência e decoro. A primeira compreende o índice da clareza de um argumento e da força de um apelo emocional, enquanto o segundo corresponde à eficácia de uma determinada voz ou estratégia argumentativa para um determinado público ou contexto. Ambos refletem a natureza da retórica, voltada para efeitos ou resultados.

Nichols identifica seis modos de representação no filme documentário os quais ele caracteriza como subgêneros do gênero documentário: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

O modo poético não se preocupa com as convenções da montagem em continuidade e, por conseguinte, com a localização muito específica no tempo e no espaço que essa montagem possibilita. Esse modo explora associações que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Pessoas filmadas estão no documentário com o mesmo status de objetos.

O modo poético é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre problemas que necessitam solução. Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua pouco desenvolvido. (Nichols, 2005, p. 138)

No entanto, os documentários poéticos de maneiras diferentes, retiram sua matéria prima no mundo histórico e transformam-na.

Numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que poética, há o modo expositivo, o qual se dirige diretamente ao espectador, utilizando legendas ou vozes que esboçam uma perspectiva. Nos documentários caracterizados por este modo, as imagens desempenham

papel secundário e há grande dependência de uma lógica informativa transmitida verbalmente. As imagens podem ilustrar, esclarecer, evocar ou contrapor o que é dito. O comentário representa a perspectiva ou o argumento do filme e o espectador vê as imagens como comprovação ou demonstração do que é dito.

No modo expositivo, a montagem serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Podemos denominar isso de montagem de evidência. Esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento. (Nichols, 2005, p. 144)

O comentário com *voz-over*, no modo expositivo, julga ações do mundo histórico sem se envolver nelas e tal modo ressalta a impressão de objetividade e argumento bem embasado do documentário. Documentários desse tipo abrem um espaço maior para uma argumentação abrangente e generalizações. Uma vez que argumentações podem ser feitas de forma sucinta e precisa pelas palavras, esse tipo de documentário propicia uma economia de análise e o modo expositivo seria ideal para transmitir informações dentro de uma estrutura preexistente ao filme.

O modo observativo aproveita os avanços tecnológicos ocorridos após a Segunda Guerra Mundial como a fabricação de câmeras de 16mm e os gravadores de áudio. O discurso já podia ser sincronizado com as imagens, não necessitando de equipamento volumoso ou de cabos que uniam gravadores e câmeras. Baseando-se no espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, o modo observativo compreende filmes que não utilizam música, comentário com *voz-over* ou efeitos sonoros complementares. O cineasta assume papel de observador e os sujeitos filmados interagem uns com os outros ignorando os cineastas. O espectador ganha um papel mais ativo na interpretação do filme, na medida em que há um certo isolamento do cineasta. A premissa básica subjacente aos filmes observativos é a de que o que vemos na filmagem é o mesmo que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar. A idéia é a de que o cineasta parece ausente como uma “mosquinha pousada na parede”.

O modo participativo corresponde aos filmes em que o cineasta se engaja ativamente na feitura dos mesmos e não simplesmente observa.

O cineasta despe o manto do comentário com *voz-over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro.

(Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si e a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos). (Nichols, 2005 p. 154)

É possível em documentários caracterizados pelo modo participativo ver e ouvir o cineasta agir e reagir na mesma arena histórica em que estão os sujeitos filmados no documentário, cumprindo o cineasta papéis como de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador. Esse estilo de filmar corresponde ao que Jean Rouch e Edgar Morin denominaram de *cinema vérité*, tradução do título que *Dziga Vertov* atribuiu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *Kino pravda*.

O termo “cinema verdade” alude à verdade de um encontro e não a verdade absoluta ou não manipulada. Cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, a forma de interação, a modalidades de poder que entrarão em jogo e os níveis de revelação e relação que emergirão desse encontro. A verdade nesse modo é o oposto da premissa observativa, pois a verdade da interação não existiria sem a presença da câmera. No documentário participativo, a entrevista é uma forma de encontro entre o cineasta e tema. As entrevistas diferem da conversa corriqueira ou de um interrogatório.

No modo reflexivo, o foco de atenção são os processos de negociação entre cineasta e espectador.

“Em lugar de ver o mundo por *intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o *documentário* pelo que ele é: um construto ou representação”. (Nichols, 2005, p. 163)

Destarte, o que chama a atenção nos documentários reflexivos não é o relacionamento do cineasta com outros atores sociais do filme, mas o relacionamento do cineasta conosco, o qual fala não somente do mundo histórico mas também dos problemas e questões da representação. Através do modo reflexivo, idéias como acesso realista ao mundo, possibilidade de provas incontestáveis e indícios convincentes passam a ser suspeitas. O documentário examina a natureza da crença nessas idéias em vez de atestar a validade daquilo em que se crê. Os documentários podem ser reflexivos tanto da perspectiva formal quanto política. No primeiro caso, questionam-se nossas suposições e expectativas sobre a

forma do documentário em si e, no segundo, a reflexão é direcionada a suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca.

No modo performático, acontecimentos reais são amplificados pelo imaginário, ocorrendo combinação livre do real e do imaginado. “O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas”. (Nichols, 2005, p. 170)

Tendo uma espécie de função de janela aberta para o mundo, os documentários têm uma característica referencial. Porém, no modo performático, tal característica abre espaço para uma característica expressiva, com uma perspectiva pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta.

O documentário performático utiliza-se tanto de técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (números musicais, representações de estados subjetivos da mente, etc) quanto técnicas oratórias para tratar as questões sociais.

### **2.3 O documentário no Brasil**

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) alertam que o interesse pelo gênero documentário não se restringe apenas ao Brasil, podendo-se perceber a força desse tipo de filme em países da Europa, nos Estados Unidos, Canadá, Japão, Israel, entre outros. As autoras apontam que o interesse por imagens “reais” não se limita ao campo do documentário. Ficções cinematográficas ou mesmo televisivas têm utilizado uma “estética documental”. Telejornais e programas de variedades vêm utilizando coberturas em planos-sequências tremidos e imagens de baixa qualidade registradas por microcâmeras, câmeras de vigilância e telefones celulares. Tais tentativas de filmagem buscam “imprimir – ainda que de maneira limitada e “domesticada” - um “efeito de realidade” à assepsia estética que imperava no telejornalismo até o início dos anos 90.” (Lins e Mesquita, 2008, p.8). Os *reality shows* também estabelecem indagações que atingem a prática documental, e está cada vez mais comum em museus e galerias a exposição de imagens documentais na forma de videoinstalações.

Destarte, imagens “reais” atravessam, na atualidade, produções audiovisuais que circulam no cinema, internet, televisão, espaços de arte contemporânea – imagens que são capturadas por diversos tipos de câmera. Algumas suposições podemos fazer sobre motivos que incitam essa busca por “realidade”. Lins e Mesquita afirmam que, diferentemente do cinema brasileiro de ficção, a produção documental resistiu à crise dos finais dos anos 80 para os anos 90, marcada pela extinção da Embrafilme pelo governo Collor de Mello. O processo de recuperação da produção cinematográfica no começo dos anos 90 é chamado de “Retomada”. Pedro Butcher (2005) lembra que muitos criticam esse termo, mas julga que o termo “retomada” guarda um sentido interessante.

Ele não subentende um denominador comum ou qualquer forma de totalização estética ou política, nem procura forjar um bloco de pensamento onde ele não existe. É preciso entender a palavra “retomada” naquilo que ela diz em seu sentido literal: retomar algo que foi interrompido. O que é muito diferente de um renascimento, por exemplo. Não se retoma algo que morreu, mas sim algo que já tem uma história, ainda que inconstante e turbulenta.(Butcher, 2005, p.15)

No escopo desse trabalho, a força de filmes documentários mostra-nos a relevância de um estudo que não somente tem por objeto filmes desse gênero, como também busca investigar o sentido de realidade nos filmes escolhidos para análise. O sentido de realidade posto aqui está interligado à dimensão dos filmes como partes de um processo de retroalimentação entre elementos discursivos sociais, ou seja, advindos de grupos de pessoas, e fílmicos.

Os documentários selecionados para a realização dessa pesquisa foram realizados no período a que se denominou Retomada. Como exposto no tópico sobre metodologia, tal escolha é consonante a nossos anseios de observar artefatos culturais contemporâneos e usá-los como substrato para alcançarmos os objetivos do presente trabalho.

## Capítulo 3: Notícias de uma guerra particular

### 3.1. O aspecto contextual do filme

O filme *Notícias de uma guerra particular* é um documentário brasileiro do ano de 1999, dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund. O filme foi realizado para o veículo televisivo, mas seu formato e olhar provocativo o inserem no quadro dos importantes artefatos audiovisuais da cinematografia brasileira. Pensamos o cinema, nesse sentido, não como local de distribuição, mas como conteúdo reflexivo e informativo através de imagens que, como veremos, foram configuradas numa linguagem que dialoga com o fazer cinematográfico, ou seja, cujos mecanismos de montagem e usos semânticos são típicos do cinema.

O contexto em que o filme se insere está ligado à história da organização do crime no Rio de Janeiro, iniciada na década de 70, no presídio Ilha Grande, onde presos políticos foram encarcerados como presos comuns com o objetivo de desarticulação do discurso revolucionário. A facção Falange Vermelha forma-se com integrantes que lutavam contra o regime militar e tinham como lema ‘Paz, justiça e liberdade’. Com o esfacelamento dessa facção, alguns de seus integrantes uniram-se e formaram outra facção: O Comando Vermelho.

*Em última instância, o surgimento do Comando Vermelho CV, principal facção criminosa do país, finca suas raízes no contato entre presos comuns e presos políticos ainda nos períodos mais repressivos da ditadura militar. A ditadura foi, portanto, capaz de produzir uma mutação no modo como a violência vai se processar na sociedade, sobretudo a partir dos anos 90, período em que o crime organizado se infiltra nas brechas deixadas pelo poder público e conquista grande poder de articulação e barganha. (PEREIRA, 2006)*

Dessa forma, o filme, produzido no final da década de 90, retrata um contexto de destaque para esta organização criminosa e as implicações advindas da luta pelo poder do tráfico de drogas e de armas. Na trama, três figuras envolvidas no conflito são ouvidas e construídas no enredo: o Policial, o Traficante e o Morador, figuras que aparecem como sinédoques ao representarem um grupo maior.

Pereira (2006) ressalta que à medida que a dinâmica da violência se processa no corpo social, apresenta-se no cinema brasileiro sua encenação. Na favela, a droga “funciona como um cimento que dá liga à dinâmica das relações. Aproveitando-se as lições do cinema novo,

é importante salientar que se trata, mais uma vez, de uma conexão microscópica entre cinema e democratização.” (Pereira, 2006)

O contexto de produção desse filme reporta ao inconformismo de uma era pós-anti-democrática, em que o crime se configura como um desvio no sentido, desenvolvido nas idéias de Becker, de que se desvia em relação a certas normas porque outras normas, para o desviante mais urgentes, ganham prevalência para ele. Tais normas estariam ligadas a uma idéia de inclusão, fenômeno democrático e que se torna mais premente numa época marcada pela fome de ‘paz, justiça e liberdade’, como é o lema da antiga Falange Vermelha. A droga, elo do conflito e das relações amistosas, seria, da mesma forma que a arma, o meio de conquistar capital simbólico e econômico que levariam à conquista de uma sociedade mais democrática.

### **3.2. A formatação das “notícias”**

Antes do aparecimento do título do filme, a película começa com a imagem de um camburão e inicia-se a seguinte narração:

*Na primeira terça-feira de cada mês, um camburão escoltado por três carros da Polícia Civil deixa a avenida Suburbana do Rio de Janeiro, sede da Delegacia de Repressão a Entorpecentes, e vem para este ferro velho no Caju. O comboio transporta toda a droga apreendida durante o último mês. Uma quantidade que pode variar de 200Kg a 3 ou 4 toneladas. Em menos de duas horas, tudo será incinerado no forno de alta temperatura.*

As imagens ilustram o que é dito pela voz *off*, iniciando-se o filme com um enquadramento no escrito do camburão: *Div. Rep. Entorpecentes*. Atrás do camburão, aparecem dois carros da Polícia. Ao mencionar o ferro velho, aparece a imagem do mesmo e, durante a menção à incineração, aparecem imagens desse processo. Após uma pausa da narração, aparecem imagens de pacotes de drogas e retorna a voz *off*:

*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 de 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 favela. No entanto, a repressão se concentra exclusivamente nos morros cariocas. Esse programa, rodado ao longo de 97 e 98, ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas no conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador.*

Durante esta narração, aparecem imagens de incineração e imagens realizadas de um helicóptero sobrevoando os morros.

Com o término da narração em *off*, surge o título do filme apresentado em letras brancas sobre um fundo preto com um som de uma projeção de slide. A sequência inicial do filme não somente contextualiza a época da filmagem como abre as cortinas para os *sujeitos* e o palco da história que será tecida.

Após o título, surge um outro slide introduzindo um sujeito do filme: o policial. Trata-se do Capitão Pimentel, do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE). O Capitão está vestindo-se com equipamentos de seu ofício. O Capitão conta que nunca mudou de idéia em relação ao fato de querer ser polícia. Diz que, às vezes, sente-se invencível ao colocar a farda, mas que às vezes quando chega de manhã “dá uma sensação de medo”. A fala do Capitão está em *off*, enquanto aparece a imagem dele se aprontando.

Quando o Capitão sai do quarto, onde ele estava se equipando, ouve-se uma voz em *off* que lhe pergunta: *Você gostaria de ter participado de uma guerra?* A resposta do Capitão aparece em *off* juntamente com a imagem dele correndo em atividade: *Olha, eu estou participando de uma guerra. Eu estou participando de uma guerra, acontece que eu estou voltando para casa.*

A resposta dada pelo Capitão Pimentel prenuncia o desenrolar do filme e introduz o que, posteriormente, virá a ser a fala do próprio Capitão em que se baseia o título do filme. Sua fala também, ao mencionar a existência de uma guerra, introduz de forma didática o enredo entrelaçado por três *sujeitos* que serão ouvidos: o Policial, o Traficante e o Morador, como sinédoques dos sujeitos envolvidos.

Após a resposta do Capitão Pimentel, a sequência encerra-se e um novo slide introduz outro sujeito: O Traficante.

Uma voz em *off* canta uma música que retrata o conflito entre traficantes e policiais. Há um corte e aparece o jovem que canta a música, alcunhado pelo nome de Francisco, 16 anos. Enquanto ele canta, aparecem imagens de jovens encapuzados e armados andando pelo morro. Através de um embaçamento na imagem dos olhos do menor, esconde-se sua identidade. O jovem continua a cantoria. Sob o som de sua melodia, nos momentos finais da música, aparecem novamente imagens realizadas de um helicóptero. Inicia-se a fala de um depoente que aparece encapuzado, alcunhado com o nome de Adriano, 29 anos:

*Geralmente, a gente não quer que ninguém sofra o que eu sofri quando era pequeno.*

*Eu poderia ter sido até uma pessoa simples, mas poderia não tá hoje em dia tendo que correr de polícia, né, tendo que tá vivendo às vezes no morro, poderia tá trabalhando até num trabalho humilde, mas com uma condição de vida boa também.*

*É o que eu não tive. Se eu roubo, eu já roubei, não foi para cheirar cocaína. Se eu fiz foi porque eu tive que comprar primeiramente alimentação, que era comida, que eu não posso morrer de fome. Segundo era para ajudar minha família. Terceiro era pra me manter, que era andar arrumado. Não penso em fazer maldade com ninguém, não penso em fazer covardia com ninguém. Penso em viver minha vida.*

O depoimento desse traficante é sintomático no que se refere à estrutura social existente. Sua fala evidencia um argumento de quem não teve escolha e de quem está no crime não para fazer “maldades”, mas para sobreviver tanto fisiologicamente quanto simbolicamente, uma vez que a existência no sentido de se tornar digno de apreço somente se dá após o alcance de alguns benefícios que só são obtidos depois da entrada para o crime. A existência simbólica, seja através do reconhecimento das mulheres, seja através de uma inserção que traria respeito dentro do grupo tornaria seu crime justificável, uma vez que ele não teve como não entrar na corrente do crime. A filmagem desse bandido foi realizada à noite e ele aparece encapuzado e de óculos. Ao fundo, vemos a cidade do alto. Sua figura, assim apresentada, reforça a idéia de ele ser um ser proibido.

Durante seu depoimento, aparecem imagens de pessoas armadas no morro e, ao final de sua fala, novamente surgem imagens realizadas de um helicóptero sobrevoando a cidade. Esses interstícios de imagens do helicóptero sobrevoando a cidade e de pessoas armadas andando

pelo morro contextualizam e dinamizam a montagem, retirando o espaço para uma monotonia que não está ligada ao tema retratado.

Outro slide introduz uma nova parte, após o depoimento desse bandido: o Morador.

A moradora Hilda conta sua jornada diária, em que acorda às 02:30h da manhã e encara as tarefas profissionais e de mãe. Enquanto ela conta, aparecem imagens dela entregando jornal, seu ofício. Após contar sobre sua jornada, elucida: *Eu acordo às 02:30h, né.. Todos os dias da semana. Com chuva, com sol eu tenho que levantar da cama e ir à luta.*

Após a fala de Hilda, há uma corte para a imagem de um ônibus onde estão três meninas vestidas com roupa de balé – uma delas filha de Hilda, Valéria, e uma outra, Luanda, filha de Janete – moradora (sujeito do filme) que será introduzida na narrativa desde então.

A sequência, aberta com uma música sobre Luanda (filha de Xangô e neta de Iemanjá), dá-se agora na casa de Luanda, Janete e Adão. Janete expõe suas idéias:

*O tráfico de um lado melhorou, do outro lado 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 entrassem com mais cautela.*

Adão interfere: *Eles andam com medo.*

Janete continua: *Eles andam com medo porque tá sabendo que essa nova geração...*

*...essa nova geração, essa juventude, eles têm o espírito suicida. Eles não querem saber se eles vão morrer ou se vão matar.*

*Eles querem defender a comunidade da entrada da polícia. É o lado bom das armas. Agora, o lado negativo, o lado cruel das armas é que quando eles têm que cobrar, seja de pessoas lá de baixo, seja da nossa comunidade, eles não vão medir, 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 capaz disso.*

O cotejo dos depoimentos das duas moradoras (Hilda e Janete), assim como o fato das duas terem filhas que estão matriculadas numa escola de balé, instiga uma reflexão sobre as nuances do filme. Hilda seria exemplo de uma moradora que não caiu nas graças do crime, além de prezar valores aos quais uma sociedade consumista é indiferente como o estudo dos

filhos e a aula de dança para a filha. Janete evidencia um discurso sobre os benefícios do tráfico e, apesar de apontar seus problemas, sua fala insinua uma justificação para a ação criminosa.

O que podemos perceber através desses depoimentos é que o filme não aponta culpados. Se ora dá voz às justificativas do bandido, ora também mostra que outras pessoas fizeram outras escolhas. Todavia, a visão não maniqueísta sugere uma representação do bandido não demonizada e inserida num contexto.

Após o depoimento de Janete, aparecem fotos de bandidos e um novo slide com o escrito: O início/1950-1980

Aparecem imagens de arquivo em preto e branco e sobre a imagem o escrito: Zona Norte. O escritor Paulo Lins<sup>19</sup> fornece seu depoimento, em que conta que a cocaína antes “era coisa de rico”. Paulo Lins diz que a coisa ficou mais violenta quando a cocaína saiu do espaço do rico e entrou para o espaço do pobre. Tornando-se uma atividade muito lucrativa, houve uma guerra com a democratização da cocaína.

A fala de Paulo Lins reforça o caráter informativo do filme e sua tentativa de apresentar fatos e não de manipular impressões. Após o depoimento de Paulo Lins aparece uma foto de Carlos Gregório, o “Gordo”, fundador do Comando Vermelho e, em seguida, escutamos o depoimento de outro sujeito do filme:

*O preso político tinha uma banana dividia em 30 pra todo mundo comer. Se um comia todo mundo tinha que comer. Se 10 não comiam, os outros não comiam. Então a partir daí que começou a surgir essa idéia coletiva.*

(Aparecem fotos dos criminosos “William da Silva Lima”, “Professor”, e “José Carlos Encina”, “Escadinha”.)

*Começaram a se estruturar dentro da cadeia para lutar contra os crimes praticados contra os presos pelos funcionários e também por aqueles próprios presos que gostavam de cometer crimes contra presos.*

---

<sup>19</sup> Escritor do livro *Cidade de Deus*, livro que deu origem ao filme de mesmo nome.

(Aparece uma imagem com o escrito na tela: 26° DP- bairro do Encantado, um homem abre uma porta que se abre para o corredor de uma cadeia).

Continua a fala de “Gordo”:

*O Projeto era ‘Paz, Justiça e Liberdade’. Paz é a paz de você viver em paz dentro da cadeia. Justiça é você fazer justiça pra todos, uma justiça social. O projeto era você fazer tudo aquilo. Todos os buracos deixados pelo poder, o Comando Vermelho entrar.*

O interlocutor pergunta a Carlos Gregório: *E fazer o que?*

O depoente responde: *Tudo o que o governo não faz.*

*E liberdade é aquilo que todo mundo sabe: “É sair do presídio a qualquer custo.”*

Após o depoimento de Carlos Gregório, há um corte para imagens de presos num presídio. Um dos presos diz (identificado como Kleber, 23 anos):

*Nós somos da organização do Comando Vermelho, já ouviram falar?*

O interlocutor intervém: *Conta direito, fala direito.*

O preso continua: *Então, é uma organização nossa mesmo. É o crime organizado. Que a gente da rua é o seguinte, a gente faz pela nossa população, pela nossa sociedade, entendeu. Pelo nosso povo...*

Outro corte introduz o depoimento de um bandido encapuzado:

*Sou cria do morro. Se eu falar que às vezes um morador não me ajudou eu vou tá mentindo. Se eu falar que eu também não ajudo eles eu vou tá mentindo, que a gente ajuda também. Que é realmente isso aí é uma obrigação que a gente tem.*

Os três depoimentos (de Carlos Gregório, do preso e do homem encapuzado) tocam em questões que não somente contextualizam a situação retratada, mas também evidencia o grito dado pelos que se acostumou chamar de excluídos. Vê-se o lema ‘Paz, Justiça e Liberdade’ da organização do Comando Vermelho refletido nos discursos sobre a ajuda dada à população pelos bandidos. Fato reiterado pelo depoimento que virá a seguir: Janete conta sobre a ajuda que às vezes recebe do “movimento” para comprar remédio. Após o esclarecimento de Janete, outro bandido encapuzado e de óculos elucida: *A gente supre aquela necessidade que às vezes ela precisa, né. Que é uma necessidade que às vezes ela*

*tem de comprar um gás, de comprar às vezes um remédio. Às vezes de pedir uma ajuda nós, né. O barraco dela às vezes tá caindo. Ela pede a gente, às vezes, para que a gente, né, cede um dinheiro pra poder comprar, às vezes, um material, pra comprar um biscoito, às vezes é pra comprar, às vezes até um cigarro mesmo, um papel higiênico, um sabonete.*

Após esse depoimento, surge uma sequência com quatro crianças e, posteriormente, uma menina opina: *Eu acho que a maioria do morro fica do lado do pessoal do movimento, aqui.*

Novamente. Aparecem imagens filmadas de um helicóptero e o mesmo bandido que falou sobre a ajuda dada à Janete diz: *Se falece um morador do morro, o enterro quem faz é nós.* (aparecem imagens de um cemitério).

Outro slide surge com o escrito: O combate. Sequências mostram o treinamento de policiais, um menor contando sobre a festa que fazem quando matam um inimigo e um bandido encapuzado conta sobre as vezes em que foi preso e depois fugiu.

Posteriormente, uma mulher em *off* faz perguntas a dois menores identificados pelo nome de Lico, 13 anos, e Leandro, 14 anos. Os depoimentos dos dois meninos, tão jovens, retratam o contexto de formação desses bandidos (os meninos iniciaram-se no crime cedo, não estudaram muito), sendo sintomática a resposta de Lico à pergunta do homem sobre se ele tem medo de morrer cedo: *Mas, se, se um dia todos vamos morrer.*

Posteriormente, o líder comunitário Itamar Silva fornece seu depoimento:

*Bom, o que leva o jovem a entrar no tráfico. Acho que essa juventude que tá na favela, que já é uma terceira geração, ela busca uma afirmação muito forte, nessa cidade. Então acho que o tráfico oferece também isso. Oferece um respeito que ele não tem quando ele opta por ser um entregador de remédio em farmácia. Acho que ali quando ele abre um jornal e lê “na favela tal um jovem enfrentou a polícia armado e botou um capuz”, isso alimenta nele esse orgulho, esse poder que ele acha que tem sobre uma sociedade que não reconhece seu real valor.*

A fala de Itamar Silva está muito ligada ao discurso sobre a sociedade não democrática, em que indivíduos não são valorizados e são excluídos através do desrespeito e da carência de

oferta econômica. O depoimento de Hélio Luz, então Chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, reforça a fala do líder comunitário:

*O coração vibra não vibra? Lógico, alguém deles que deu certo. É por aí. Enfim, entende? Alguém nosso que pode ser gente, alguém nosso que pode comprar um carrão, alguém nosso que pode ter cinco mulheres, um dos nossos que conseguiu chegar e se dá bem na vida.*

As falas posteriores dos meninos infratores refletem o que as figuras pensantes da situação disseram: o jovem diz que se sentiu dono do mundo quando segurou uma arma, Lico e Leandro contam sobre as marcas de roupa que usam.

A sequência em que Hélio Luz responde a pergunta *Se você tivesse nascido no morro, você seria o que?* é didaticamente esclarecedora das raízes da emergência do crime. Hélio responde:

*Qual é a opção que eu tenho? Se eu conseguir um emprego, eu vou ter que trabalhar 12, 8 horas por dia para ganhar 112 reais. De repente, se eu me encaixo no tráfico eu ganho 300 reais por semana. É negócio. Não é negócio? É negócio para qualquer um. Só não é negócio para quem nunca teve, que foi desempregado, pra quem nunca passou fome, Pra um miserável é negócio...*

*Não é emprego... é emprego. Não é opção não, é emprego. Ganha mais que o pai.*

Uma sequência em que uma mulher, em *off*, conversa com um jovem cuja identidade está camuflada através de um embaçamento da imagem dos seus olhos, evidencia que a opção pelo crime é estrategicamente eleita:

Mulher: *Você pretende parar?*

Jovem: *Eu, eu pretendo ficar na favela.*

Mulher: *Você gostaria de trabalhar?*

Jovem: *No tráfico de drogas*

Mulher: *Só no tráfico de drogas?*

Jovem: *Eu gosto dessa vida.*

A fala do jovem Leandro que aparece na sequência posterior ilustra a busca por essa opção:

Mulher: *Por que você entrou para essa vida?*

Leandro (demora a responder): *Por causa era muito sofrimento Polícia só queria bater nas pessoas. Eles não respeita. Não sabe se vem procurar traficante no morro ou se vem procurar trabalhador. Eles não sabe fazer o serviço certo.*

Um novo slide aparece com o escrito: A repressão. Um bandido encapuzado menciona a corrupção da polícia:

*Todo mundo sabe que a maior sem vergonhice também não tá no bandido, tá é neles. No caso, me prendendo, não me levando pra delegacia, tentando extorquir pra apanhar o que eu tenho, ele já não vai ganhar só o salário dele.*

O depoente Hélio Luz esclarece o motivo da polícia ser corrupta, em seu modo de ver: a polícia foi feita para a segurança do Estado, e segurança de elite. Hélio também ressalta que a repressão é a forma de manter milhões de excluídos sob controle e pergunta se a sociedade quer uma polícia que não seja corrupta.

A observação de Hélio faz-nos pensar na, já mencionado por nós, contradição do comportamento do brasileiro. Se o povo brasileiro critica as maldosas atitudes criminosas, também corrobora com a conivência de uma polícia corrupta que fecharia os olhos para seus pequenos crimes e o brasileiro, mais uma vez, usaria seu “jeitinho” para sair de uma situação complicada.

Surge, na sequência, outra espécie de projeção de slide com o escrito: As armas. Uma analogia entre as armas em posse da polícia e as armas em posse de bandidos é feita através das falas e das imagens. Um jovem, identificado com o nome Carlinhos, 16 anos, fala com propriedade o nome das armas que eles usam. Aparece uma sequência onde se mostra a disposição de milhares de armas.

Um novo slide surge com o escrito: A desorganização. Nessa parte do filme, Paulo Lins diz que os traficantes do Comando Vermelho forma presos e que o elo entre a cadeia e a comunidade acabou. Aparecem fotografias de bandidos. Um preso diz na cadeia: *Criminoso eu sou mesmo.*

Um homem interpela: *Por quê?*

O preso responde: *Porque eu sempre gostei de coisas boas. Eu nunca gostei de ser massacrado pela sociedade, entendeu. Sociedade me massacra mesmo. Muitas coisas que eu tenho aí hoje em dia não foi a sociedade que me deu não. Foi a minha luta.*

O homem, em *off*, pergunta: *O que você conseguiu?*

O preso responde: *O que eu consegui? Uns três assaltos a banco. Eu consegui ter minha casa... graças a Deus. E outras coisitas mais. A gente também não gosta de ficar tirando a vida de ninguém não. O negócio é arrumar nosso dinheirinho. Porque eu não vou trabalhar para ganhar 100 reais por mês, entendeu. Que a minha avó tá até hoje com 70 anos de idade, trabalhou tal... E o que ela ganha hoje em dia? Não ganha nada. Que sociedade é esta?....*

*Não desfazendo dos demais, certo? Mas vou assaltar quem tem, onde tem dinheiro.*

A fala indignada desse preso traz a tona todo o discurso presente no filme no que tange a figura do bandido: este, um ser que não quer fazer maldade, mas luta por justiça, reconhecimento e dignidade. Quando esse bandido é “mau” ( ao comemorar a morte do inimigo ou dizer que ainda não teve a oportunidade de matar um policial) essa característica é fruto das vicissitudes, da revolta gerada pela situação definida para ele.

Uma nova parte é introduzida na sequência pelo slide: O caos. A sequência abre-se com imagens de arquivo de TV mostrando o conflito entre traficantes e policiais. O Capitão Pimentel reaparece no filme e emite uma fala que mostra o lado do policial, o qual não o faz mais ruim que o bandido, mas evidencia a representação cheia de nuances dos *sujeitos* do filme – representações que, em diálogo entre si, desenham uma imagem do bandido não maniqueísta. O Capitão diz: *Quando mata, a sensação é só de dever cumprido. Dizer que eu cheguei em casa e não dormi eu vou tá mentindo.*

Na Escola João Luís Alves, identificada por um escrito no filme, meninos falam sobre situações de seu contexto familiar, que seria um grande exemplo de situação em que se encontram outros meninos presentes no filme, situação presente na sociedade excludente.

O Capitão Pimentel afirma em outra sequência: *Não vejo luz no fim do túnel, não vejo solução.*

O mesmo Capitão expressa a opinião, em que se baseia o título do filme:

*E a polícia, ela, ela, vive essa guerra particular, onde você mata um traficante, o traficante fica com ódio da polícia. Eles matam um policial, você fica com ódio do traficante. E essa coisa vai nesse nível. É uma guerra quase que particular.*

Outra parte da narrativa é introduzida por outro slide: Cansaço. Em montagem paralela, aparece o enterro do PM Rogério de Oliveira, morto em combate com traficantes, e imagens do enterro do menor Edmar dos Santos, morto em combate com policiais. Uma fala de um jovem, em *off*, revela uma conjuntura triste e desesperançosa: *Vou ficar nessa vida até morrer.*

Uma mulher, em *off*, pergunta: *Por quê?*

O jovem responde: *Porque é meu destino. Eu fiz meu destino.*

O Capitão Pimentel conta em outra sequência que a família nem pergunta mais sobre como foi seu dia, a operação. E diz que desse serviço ele está cansado.

Voltando a um dos enterros mostrados anteriormente, a imagem do túmulo branco funde-se em uma tela branca onde aparecem escritos em preto com nomes de mortos e suas respectivas datas de nascimento e morte. Mortos, claro, dessa guerra particular. Com uma mancha de nomes sobre a tela, escutamos uma música que traz uma atmosfera dramática e de fechamento de uma história cujo cansaço do Capitão Pimentel reflete uma impotência desencantada.

### **3.3. A guerra como disputa de poder**

O filme *Notícias de uma guerra particular* apresenta a figura do bandido por meio da inserção desse *sujeito* num contexto que não o torna algoz da história. Xavier anuncia o novo tempo:

*Vivemos tempos ásperos. A constatação, aos olhos de todos, de que o estado de direito encontra-se em tamanha crise de representatividade e de legitimidade, nos revela, senão a balela, o fracasso do universalismo do projeto moderno: a democracia, a liberdade, a igualdade, a justiça e, principalmente, os direitos humanos. E, talvez, uma constatação mais obscura: a democracia moderna se confunde com um estado de exceção permanente, reacionário, com ares de um totalitarismo que parece não ter sido eliminado com o fim do III Reich. (XAVIER, 2006)*

O autor aponta o Estado de Exceção como uma força que emerge de forma crescente na sociedade contemporânea, “não como exceção, mas como regra geral”.<sup>20</sup>

O Estado de Exceção, mecanismo jurídico criado na Assembleia Constituinte Francesa, em 1791, sob o nome de “estado de sítio”, visava à suspensão da ordem em casos extremos. Retomando as idéias do filósofo italiano Giorgio Agamben, Xavier ressalta que

O que o filósofo italiano Giorgio Agamben percebe é que a problemática do Estado de Exceção vem se tornando o paradigma de governo, ou seja, o que seria para funcionar em caos de exceção funciona como regra geral. É sempre o apelo à segurança, à defesa da paz, ao combate à violência que move o poder soberano a agir fora dos mecanismos jurídicos, suspendendo o direito, a norma e a lei. ‘A segurança como paradigma do governo, nos diz Agamben, não nasce para instaurar a ordem, mas para governar a desordem’.” (XAVIER, 2006)

A ideia de Agamben é contemplada de forma contundente pelo filme *Notícias de uma guerra particular*. De uma forma didática, através do uso de espécies de slides, os quais fragmentam a narrativa em blocos e introduzem os *sujeitos* aos quais se dará voz, o filme tenta organizar o desorganizado. A dialética estabelecida pela contraposição entre o didatismo da forma e o caos da temática tratada soa até como uma ironia “as coisas não seriam tão simples assim”. A organização do discurso fílmico – estabelecida pelos slides – tem como contraponto a desorganização do tema do filme (dialética). A desorganização seria uma justificativa para o crime e, apesar do diretor explicar nos extras de DVD o motivo ingênuo que o fez fazer blocos divididos por espécies de slides (ele copiou de um cineasta), a organização que assim se estabelece ecoa a guerra organizada que estabelece a desordem do caos.

A visão nuançada, não maniqueísta aponta a complexidade da situação social e também da situação humana. Esta última que nos interessa como a busca do veículo propulsor do crime. A guerra envolve a disputa de poder entre Estado e bandido, poder que envolve tanto a conquista de uma boa aparência por parte do bandido, quanto a conquista de mulheres e condição econômica.

Nos extras do DVD do filme, o cineasta João Moreira Salles diz que o que Hélio Luz fala é previsível e que o que o Capitão Pimentel diz nunca foi falado. O Capitão fala o novo, que dá sentido à filmagem, ou seja, ele fala aquilo porque está sendo filmado, diz o cineasta.

---

<sup>20</sup> Ibidem.

A observação de João Moreira Salles aponta-nos uma importante contribuição do cinema: dizer algo que somente se diria se a câmera estiver filmando.

O filme enquadraria-se no modo participativo de que fala Nichols, em que a entrevista é uma forma de encontro entre cineasta e tema, e também no modo expositivo, com grande dependência de uma lógica informativa transmitida verbalmente. A formulação *Eu falo deles para você* ressoa aos nossos ouvidos no sentido de que os feitores do filme dá voz aos três *sujeitos* (Policial, Traficante e Morador) que não pertencem ao mundo dos cineastas.

As diferentes vozes dos três *sujeitos* tecem uma narrativa que esboça o “lado de cada um” e, não “procurando culpados”, também não recrimina o bandido.

As falas dos infratores que sugerem uma crueldade ( como o caso do menino que colocou fogo num X-9 e diz que não sentiu culpa ou o caso do prisioneiro que diz que agora vai ser pior e que ele pretende chegar na rua, “meter bala em banco, vários carros fortes”) são contrabalanceadas pelo contexto desenhado na narrativa e pelas outras vozes que clamam por liberdade .

Xavier observa que “a coexistência entre o Estado democrático de direito e o Estado de Exceção do direito produz um espaço político de indeterminação, onde não se sabe quando funciona a violência e quando funciona o direito.”<sup>21</sup>

Essa conjuntura reporta à idéia de Durkheim, na qual o direito repressivo exprimiria uma solidariedade, sendo os atos proibidos qualificados de crime aqueles que, ou manifestam uma desigualdade muito violenta entre o agente do crime e o tipo coletivo, ou ofendem a consciência comum. Não obstante, observamos que, dentro da própria comunidade/sociedade dos favelados, há uma consciência das virtudes da ação criminosa não somente entre os criminosos, mas também entre os outros moradores. E tal fato seria mais uma voz que justificaria o crime, configurando a representação do bandido como a estabelecida pelo grito de Hélio Oiticica: *Seja marginal, seja herói*. Os bandidos não somente suprem necessidades da comunidade, numa espécie de banditismo social, como ordenam, através do respeito, a desordem da agressão policial.

Em entrevista à Revista Sexta-Feira, o cineasta João Moreira Salles diz que começou a dar conta de que no fundo o documentário não é sobre o que você fala, mas sobre como você fala aquilo. Através das sequências construídas daquela maneira, podemos estabelecer uma

---

<sup>21</sup> Ibidem.

interpretação da mensagem da película. Considerando o aspecto intencional das formas simbólicas, ressaltamos que, na mesma entrevista, o cineasta diz que não faz filmes como *Notícias de uma guerra particular* “por uma questão de militância, porque eu quero denunciar isso ou aquilo.” Em outra passagem da entrevista, João diz: “Eu acho que o *Notícias...* é um diagnóstico, não é uma denúncia.” João complementa depois: “No *Notícias...* era apenas um desejo de ser testemunha. Aliás, essa é uma das razões para se fazer documentário – querer ser testemunha.” O cineasta conta que o final de beco sem saída, desencantado, foi uma decisão dele, e esclarece que tal escolha não significa que ele não acredite que a violência tenha solução, mas que ele acredita que, se continuarmos enfrentando a situação dessa maneira, de fato não haverá solução.

Afirmar que o filme consiste em um diagnóstico revela uma modo de pensar que o que se vê tem um conteúdo realístico, estabelecido na tensão entre o pensamento social, ou seja, dos indivíduos inseridos na sociedade e a tessitura da trama fílmica.

Num momento dos extras do DVD do filme, o cineasta diz: “o que importa não é o que é dito, mas quem diz”. Essa frase esclarece bem a maneira como os sujeitos entrevistados representam visões de grupos ou, pelo menos, indicam um olhar existente sobre aquela realidade.

O final melancólico do filme, em que as manchas realizadas com os escritos dos nomes dos mortos dessa guerra fecham a história, ecoa a voz que encontramos em blogs, críticas de cinema e artigos acadêmicos: a voz que grita justiça aos chamados excluídos.

## Capítulo 4: Ônibus 174

### 4.1. O contexto estruturado da exclusão

O filme *Ônibus 174*, de 2002, reconstrói um fato ocorrido no dia 12 de junho de 2000, em que um ônibus (linha 174) é seqüestrado na cidade do Rio de Janeiro. O seqüestrador, Sandro do Nascimento, teve sob seu domínio vítimas durante quatro horas e meia e todo o país assistia ao espetáculo televisivo com a transmissão ao vivo do caso.

O filme, fruto de uma pesquisa extensa e utilizando-se de entrevistas e imagens de arquivo, propõe uma investigação de um lado não mostrado pelo jornalismo.

Enquadrando-se também, como no caso do primeiro filme, na rede de filmes do chamado Cinema de Retomada, este filme está inserido num contexto parecido com o do filme *Notícias de uma guerra particular*. Contexto de uma era dita democrática, mas em que a democracia consta apenas juridicamente e as vozes reclamam por uma democracia econômica, política e cultural. Contemplado pelo chamado “discurso sobre os excluídos”, o contexto de produção do filme estabelece um processo de retroalimentação com este discurso.

## 4.2. O filme e seu discurso dialógico

O filme começa com um plano seqüência, filmando-se o mar, favelas e casas nobres. Durante a panorâmica, ouvem-se, em *off*, pessoas falando. Entre as falas, ouvimos:

*Antes da gente vir pra rua, a gente era bem de situação, sabe. Mas, meu pai era alcoólatra aí a minha mãe apanhava muito quando ele bebia. Aí, ela foi, fugiu de casa e foi para rua.* (voz de mulher)

*Pô, posso falar minha vontade, minha felicidade. Legal, minha felicidade... Acho que não tem mais jeito de eu ser feliz não. Não tenho mais ninguém, não tenho mãe, não tenho pai... Não tem mais jeito de eu ser feliz não.* (voz de mulher)

*É um chão gelado, não tem um conforto. Tem no lugar vê, dorme debaixo da marquise. O playboyzinho deitado lá em cima, em cima de uma cama, a gente deitado aqui embaixo, no chão. Amanhã de manhã levanta, às vezes não tem café para tomar, a gente vai para a porta da padaria pedir o café, até mesmo roubar, porque não tem o que comer. Quando cresce já cresce revoltado.* (voz de mulher)

*O Mancha (apelido de Sandro devido a uma mancha que ele tinha no corpo) veio para rua criança, cara. Então ele não teve tempo para ter o amor de ninguém. Então a única coisa que ele aprendeu na rua foi a sobreviver, foi o que nós todos aprendemos, a sobreviver por si próprio, porque se eu for um menor de rua e tiver aqui sentado e não correr atrás, ninguém vai aparecer ali e dá uma comida... Tem que correr atrás mesmo.* (voz de homem)

A seqüência inicial do filme *Ônibus 174* diz muito sobre o que veremos no desenrolar da narrativa. Desde o início do filme, percebemos a ênfase em mostrar as desigualdades sociais, seja através da segregação urbanística da cidade, seja através de situações de desesperança, revolta e tristeza retratadas nas falas acima. A música que acompanha a seqüência, triste e apocalíptica, reforça a mensagem de um mundo marcado pela injustiça social. Para definir Sandro, os feitores do filme introduzem a narrativa através de falas de atores que representam tipos similares a ele. Devemos ressaltar que a fala do homem acerca de Sandro (o Mancha) está em consonância com o restante da narrativa que se desenhará a

nossos olhos, a qual sugere uma forma senão de justificar o ato de Sandro, pelo menos de não o colocar como Judas.

Podemos dividir o filme em quatro partes, correspondentes a quatro momentos de construção do raciocínio narrativo: 1- Descrição dos fatos; 2-Análise dos fatos e da personalidade de Sandro 3- Descrição das possibilidades de resolução do problema como um prenúncio da tragédia; 4- o desfecho infeliz.

A primeira parte, que não abarca a sequência de abertura, engloba o momento anterior ao aparecimento do título do filme e o primeiro momento posterior a esse aparecimento. Um homem relata o momento em todos se dirigiram ao local do seqüestro. Relata-se também o fato traumático da infância de Sandro. Uma mulher conta:

*O Sandro ele tinha 6 anos, a mãe foi assassinada, degolada na frente dele, no barraco lá, no morro do, na favela do rato molhado. O garoto vê isso. Tinha pai? Não, não tinha pai. Avó, avô, isso não existe né?!Ninguém sabe avó avô quem é que é. Então esse menino ficou sozinho. Não tinha ninguém que tomasse conta dele, não tinha nada. Então ele foi para rua, foi para o Meyer. Aí do Meyer junta o grupo. Aí vão para Copacabana que Copacabana tem dinheiro, porque é lá que tem comida. Na zona sul, eles passam menos fome que no subúrbio, subúrbio é mais difícil de dar alguma coisa, no sul você tem turista, alguma coisa que dá trocado, etc. Então, foi assim que ele começou, ele saiu de um drama familiar e foi para uma gangue de meninos de rua.*

A fala desse ator, a mulher, em um momento permeada pela triste música do início do filme, apresenta um dado que poderia explicar em quem Sandro se transformou: Sandro era carente de um ambiente familiar e de um ambiente material.

Outra depoente, a qual faz parte do que estamos chamando de atores que tecem a narrativa, sugere uma idéia de que “a pessoa não nasceria mau”, mas as circunstâncias a impeliriam a seguir a direção do crime. Diz ela: *Todo mundo que chega na rua chega como inocente, não sabe roubar, tem muitos que não fumam maconha, não cheira cola...*

Nesta primeira parte, há um momento que rompe com a sua característica de ser um momento descritivo do filme. A mesma mulher depoente que conviveu com Sandro diz:

*Pessoa tava ali na cara do ônibus. Se fosse um camarada violento mesmo ele não tinha matado só os reféns não, ia ser bala para tudo quanto é lado... ia ser tipo filme americano.*

Tal fala, apesar de ser analítica e não corresponder ao caráter de descrição da primeira parte do filme, insurge como uma voz que desestabiliza, que grita o que sentiremos na totalidade do discurso dessa película.

Deponentes, em outra sequência, contam suas reações no momento do seqüestro, reações ao susto causado pelo fato e às atitudes de Sandro.

Na parte descritiva dos fatos, os seguintes depoimentos podem ser ouvidos:

*A coisa tomou uma dimensão que ele sabia que eram muitas pessoas contra ele, né. Todas as pessoas que estavam ali em volta do ônibus estavam assim preocupadas com a gente, né, com os reféns e não com ele. Então, ele era o único contra todos, né. (voz de mulher)*

*Isso foi bem no começo quando, quando ele pegou acho que a primeira ou a segunda refém, que eu vi ele falando assim: ah, eu tenho quatro balas, uma eu dou para você, outra eu dou para você, outra eu dou para você e outra é para mim. (voz de mulher)*

*Depois ele pegou o meu casaco para esconder o rosto e aí depois foi pegando tudo que tinha na minha bolsa ele foi pegando, pegou uma toalha e se enrolava na toalha e pôs no rosto. Mas teve uma hora que ele parou, me levou para a cadeira do motorista, sentou, me fez sentar no colo dele e queria que eu dirigisse o ônibus, ele queria sair com o ônibus daquele local e ficava aterrorizando, fala para eles que eu quero isso, que eu quero aquilo, senão vou te matar, se você não convencê-los eu vou te matar. E aí ele dizia que não queria, que não queria câmeras, que não queria fotógrafos e gritava pros policiais: tira aquele cara dali. Que havia um fotógrafo bem em frente a, ao ônibus.*

A visão dos envolvidos no caso mostra a percepção da fragilidade de Sandro, como quando a mulher menciona que ele era o único contra todos, quando é contada a intenção de Sandro se matar e quando se menciona a tentativa de Sandro não ser fotografado.

Abre-se o que consideramos a segunda parte do filme, a qual apresenta um conteúdo mais analítico dos fatos.

Outras falas de depoentes apontam para a configuração da imagem de Sandro como alguém que estaria agindo, senão sob efeito de drogas, impulsionado pela história de vida que o tornou vítima de sua própria história:

*Ele tava assim descontrolado, descontrolado. E falava muito que ia matar todo mundo, contava história de família, tinha morrido, que todo mundo tinha morrido, ele não tinha nada a perder, apavorava muito com estas histórias, cantava músicas demoníacas que me deixavam muito nervosa e preocupada. Então estas atitudes me levavam a crer que ele estava muito drogado. Então, eu só conseguia sentir muito medo, muito medo.*

*Eu não o analisava psicologicamente, não era minha, minha intenção. Eu não parava pra pensar que o comportamento dele podia ser psicótico, podia ser esquizofrênico, podia ser de um drogado, eu não levava isso em consideração imediatamente, não levava, sinceramente não levava.*

*Se realmente ele foi mesmo de rua e se a polícia pudesse saber disso no momento exato da negociação, isso é um fato de muita importância pro negociador, a personalidade dele como menino de rua geralmente não foi trabalhada, aumenta o fato da imprevisibilidade de Sandro. (voz off de homem enquanto aparecem imagens de Sandro de dentro do ônibus durante o seqüestro)*

Não obstante, as falas de depoentes também evidenciam a percepção de Sandro como alguém que queria, senão mudar sua história, gritar com o objetivo de fazer-se existir. Ouvimos em off:

*O grau de violência dele tá associado diretamente à presença das câmeras. Ele sim tava preocupado em aparecer, em representar a peça dele. (voz de homem)*

*Eu acho que a televisão permitiu que ele se sentisse poderoso, na medida em que ele sabia que tava sendo filmado e queria ser filmado. (voz de mulher)*

*Ele jogou muito bem jogado, mas ele sabia o que ia acontecer se ele fosse pego, né. Então é a maneira dele também se proteger. (voz de mulher)*

*O prolongamento daquela situação também servia como espaço de significar alguma coisa pra alguém, como espaço de mostrar que ele tinha poder, de mostrar que ele existia, enfim. E isso era uma coisa tão fundamental quanto resolver a situação e sair dali vivo. Então nesse sentido as câmeras de televisão importavam para ele. (voz de mulher)*

Dessa maneira, através do dialogismo entre os depoimentos, mostrar Sandro como ator de uma cena em que ele seja marcante, o anti-herói da história, reforça sua posição de vítima, uma vez que já sabemos o final da história e na medida em que percebemos o quão pequeno era esse personagem diante de tantas intempéries e diante do dispositivo presente no momento contra ele, dispositivo que engloba tanto jornalistas e policiais quanto a população geral a qual, no final do filme, é mostrada xingando-o de palavrões e pedindo sua morte.

O antropólogo Luiz Eduardo Soares observa durante o filme:

*Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena e nos confrontam com a sua violência que é um grito desesperado, um grito impotente. (durante sua fala, aparecem imagens de meninos com o rosto tampado e, após a fala, imagens de meninos fazendo malabarismo - sugerido que tais meninos, invisíveis, representam o menino invisível de que trata o filme e o discurso de Luiz Eduardo Soares)*

Luiz Eduardo Soares pondera novamente:

*A nossa incapacidade de lidar com os nossos dramas, com a exclusão social com o racismo, com as estigmatizações todas, esses problemas todos, nós convivemos, aprendemos a conviver tranqüilamente com os Sandros, com as tragédias, com os filhos das tragédias, com as extensões das tragédias. Isso se converteu em parte do nosso cotidiano.*

Outra fala do antropólogo:

*A grande luta desses meninos é contra a invisibilidade. Nós não somos ninguém nem nada se alguém não nos olha, não reconhece nosso valor, não preza a nossa existência, não diz a nós que temos algum valor, não devolve a nós a nossa imagem ungida de algum brilho, de alguma vitalidade, de algum reconhecimento. Esse meninos estão famintos de alguma existência social, famintos de reconhecimento. O menino negro, pobre, qualquer menino nas grandes cidades brasileiras transita pelas ruas invisível. Há duas maneiras de produzir*

*invisibilidade: esse menino é invisível porque nós não o vemos, nós negligenciamos sua presença, nós o desdenhamos, ou porque projetamos sobre ele um estigma, uma caricatura, um preconceito. Nós só vemos o que nós projetamos, a caricatura que nós com nossos preconceitos projetamos.*

(Durante essa fala aparecem imagens de meninos fazendo malabares, meninos encapuzados, o que remete, através de um caso geral, a um caso particular: o de Sandro)

Após o depoimento de Luiz Eduardo Soares uma mulher com o rosto camuflado diz algo que corresponde a uma forma de definir Sandro a partir do depoimento de outrem. Seria uma forma de corroborar o discurso do filme a partir do depoimento de alguém que vive em situação similar a Sandro, como se, nesse momento, dessem os realizadores do filme voz a Sandro:

*Eles tão vendo a gente como marginal, mas aqui não tem marginal não. A gente corre atrás de nosso meio de sobrevivência, mano, ninguém quer esculachar ninguém. A gente não quer ficar roubando aí, amanhã ou depois ganha tiro, morrer, a gente quer ter nossa sobrevivência, agora ficar sendo esculachado, que a gente pede à sociedade que enxergue a gente com outro rosto porque se eles enxergarem a gente com o rosto que eles mesmos botam a imagem na gente, a gente não vai a lugar nenhum. Se eles abrirem a porta um dia, pra dar uma oportunidade pra gente, a gente vai ser alguém.*

Um policial considera que Sandro seria um bandido comum, uma vez que não demonstrava que tinha um propósito, levando a crer que era um bandido comum, simplesmente que tinha sido interrompido em seu roubo, diz o homem. O policial observa que Sandro não tinha o que formular, que não formulava dados, como, por exemplo, pedir um helicóptero, fato que para o depoente foi, até certo ponto bom, pois estavam lidando com alguém que não quer nada. Esse depoimento sugere a idéia de Sandro ser um criminoso amador e desorganizado, algo que pode nos levar a pensar num reforço para uma configuração de Sandro como alguém não tão perigoso assim.

Um homem conta:

*O Mancha roubava muito no sinal, sempre pra comprar cocaína, mas ele sobrevivia, comprava a coca dele, a comida dele, a roupa dele.*

A depoente fala sobre a tragédia da Candelária, na qual Sandro estava presente, enquanto aparece uma foto dela com meninos, possivelmente meninos mortos na tragédia.

Um rapaz que praticou capoeira com Sandro conta: *O negócio de Sandro era cheirar. O Sandro não gostava de vestir roupa de marca, o negócio dele era só pó, só pó...*

*...É a danada da cola, prejudicou ele e prejudica várias molecadas que tá na rua.*

O texto de um documento é lido em *off* enquanto aparece a imagem do documento:

*Sandro Rosa do Nascimento, aos 16 anos, assaltou um carro com canivete e levou dinheiro e um relógio da moça.*

Num documento sobre uma acusação a Sandro, é lido:

*... adolescente bastante resistente em prestar informações sobre sua situação social, dizendo que não lembra das coisas porque tem problema demais na cabeça, mas não quer falar sobre esses problemas.*

Observamos que até a presença da leitura do documento está relacionada a uma descrição da personalidade de Sandro ligando-a à sua história de vida.

A terceira parte do filme seria uma espécie de ligação das idéias anteriores de forma a preconizar a tragédia ocorrida. Um homem discorre sobre o comportamento de Sandro na prisão, dizendo que ele tinha um bom comportamento, que era um cara tranqüilo. Devemos ressaltar que as precárias condições da prisão também desenham um quadro que justificaria a postura de Sandro, que sempre conviveu com injustiças presentes no mundo, talvez seria esse o discurso.

A fala de Sandro à tia Ivone, como relatada por ela ( uma das mulheres que fornecera depoimentos durante o filme), descreve o modo como Sandro se enxergava no mundo:

*Tia Ivone, estou cansado dessa vida, não agüento mais, eu queria trabalhar, mas quem vai me dar emprego? Eu não sei ler nem escrever, eu não tenho carteira de trabalho, eu nunca trabalhei, eu vou fazer o quê da minha vida. Quem é que vai me dar uma chance? Ninguém, ninguém nunca deu.*

Como num filme de suspense, a tragédia anunciada parece estar prestes a se desenrolar. Escurece. As pessoas depoentes contam suas sensações e fatos que ocorreram nos momentos finais do seqüestro. Tia Ivone diz: *Ele não queria matar ninguém, porque não era do caráter, senão ele já teria matado antes na vida dele, como menino de rua, na vida dele, solto por esse mundo sem nada, ele já teria morto alguém se fosse do temperamento dele matar, não era.*

Outro homem diz:

*Ele tá jogando as últimas cartas dele, só que ele não tem aquele instinto ruim de tirar a vida de um inocente, porque ele sabe que a pessoa é inocente e não tem nada a ver com a guerra dele. Aí você começa a traçar o perfil psicológico dele, que é uma pessoa que quer sair dali, não quer ser preso, não quer voltar para uma unidade prisional, passar por tudo o que ele passou.*

Observarmos que a ligação entre a última parte do filme com as partes anteriores reitera as idéias, de forma que a representação do bandido Sandro se efetiva de modo a não configurá-lo como um ser mau, mas como fruto de condições histórico-sociais. Com imagens como numa espécie de negativo de fotografia aparecem presos nos presídios questionando suas situações na cadeia.

Aparece o depoimento da mãe adotiva de Sandro e a seqüência é introduzida pela imagem, que dura por alguns momentos, de um coração onde está escrito “love” pendurado na parede. A imagem do coração reforça a idéia do sofrimento da mãe adotiva diante à triste história do filho.

A mãe a quem Sandro dizia que queria estudar e trabalhar, fato que nos faz refletir em relação ao momento, mencionado no filme, em que Sandro libertou um estudante do seqüestro alegando que ele deveria estar atrasado. Essa passagem, reforçada pelo depoimento da mãe, reitera um visão de Sandro como uma pessoa possuidora de tendências para o chamado mal e para o chamado bem, as quais todos nós possuímos.

Uma das depoentes e reféns disse ter perguntado a Sandro: *Você sabe quem é a principal vítima dessa história?*. Ele teria baixado a cabeça como se estivesse pensando qual seria a

resposta e ela respondeu: *Você*. Outra depoente diz que se questiona sobre *o que o levou a ser o que ele era*.

A quarta e última parte do filme, em que são reiteradas a cena da morte de Geísa através da câmera lenta, é como que coroada pela fala de Luiz Eduardo Soares:

*Ali Sandro nos despertou a todos nós em todas as salas de visita. Ele impôs a sua visibilidade, ele era personagem de uma outra narrativa. Ele redefiniu de alguma maneira o relato social, o relato que dava a ele sempre a posição 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 e reconquista a presença, reafirma sua existência social e 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 fáustico, em que o menino troca seu futuro, sua vida, sua alma, por assim dizer, por esse momento efêmero, fulgaz, 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.*

*Nós não tínhamos resolvido a tragédia da Candelária e já estávamos vivendo uma outra tragédia que era, em certo sentido, uma extensão daquela primeira. Sandro que vítima da Candelária agora se converte em algoz do novo drama quase para nos acordar para o fato de que nós precisamos resolver essa questão que é maior que a Candelária, é maior que o 174, que o Vigário Geral e que todas as nossas tragédias cotidianas.*

*Se nós acrescentarmos à invisibilidade o drama natural da adolescência, compreenderíamos quão difícil é esse trânsito, essa trajetória desse menino. Um Sandro qualquer da vida pela cidade, esse ser invisível. Nossa sociedade define esses seres não como seres humanos, mas como lixo da sociedade, então eles são lançados em pocilgas e nós nos desresponsabilizamos inteiramente por eles.*

*Foi a polícia que matou lá os colegas de Sandro na Candelária. E a polícia completou o trabalho. É como se as duas pontas da história se fechassem. À polícia cabe o trabalho sujo que a sociedade não quer ver, mas que em algum lugar obscuro do seu espírito deseje que se realize, que se anulem os Sandros, que os Sandros desapareçam das nossas vidas. Nós não queremos ver essa realidade, não podemos suportar essa realidade. Então, a invisibilidade é afinal reconquistada pela produção policial da invisibilidade através da anulação que a morte gera.*

Podemos dizer, destarte, que, no filme, a desconstrução da representação do bandido Sandro efetiva-se através da montagem, das falas dos entrevistados/atores, da música e de quatro correntes de construção discursiva para elaboração da imagem de Sandro escolhidas pelos produtores do filme: o trauma da infância; a situação precária dos presídios onde Sandro ficou; suas precárias condições de vida na rua e sua “bondade” como bandido.

No que diz respeito às quatro correntes de construção discursiva mencionadas, o filme forja a representação de Sandro por intermédio de tais vertentes. Quanto ao trauma de infância, é contado o fato de Sandro ver sua mãe morrer assassinada aos seis anos. Além disso, enfatiza-se o fato de ele ser um dos meninos da Candelária. No que se refere à situação dos presídios onde Sandro ficou, mostra-se tanto uma visão particularizada quanto uma visão generalizante. Na visão particularizada, um carcereiro mostra a cela em que Sandro ficou, seu pouco espaço e as precárias condições de uma prisão sem banho de sol. Numa visão generalizante, apresenta-se, em uma parte do filme com fotografia alterada como se fosse um negativo, presos falando de suas condições como dormir na pedra, comer comida azeda e “ser esculachado”. As precárias condições de vida de Sandro na rua também são elementos presentes de forma particularizante e generalizante. Vêem-se tanto uma colega de Sandro contando como ele ficava na rua, sujeito a morrer com uma pedra na cabeça, quanto a representação de Sandro a partir de outros meninos, como os meninos fazendo malabarismo no semáforo, enquanto o antropólogo menciona os “meninos invisíveis” como Sandro. Além disso, de forma generalizante também, no início do filme, juntamente com o plano seqüência, aparecem vozes ao fundo narrando suas tristes condições - que nos remete ao nosso caso particular: o bandido Sandro. A “bondade” de Sandro como bandido também é linha de raciocínio no filme. Tanto a depoente Yvonne quanto a tia de Sandro dizem em seus depoimentos que Sandro não iria matar ninguém, pois “se fosse um camarada violento mesmo ele não tinha matado só os reféns não, ia ser bala para tudo quanto é lado, ia ser tipo

filme americano”. Outro aspecto que ressalta que Sandro não era perigoso refere-se ao fato de ele pedir, como foi falado em um dos depoimentos, para as reféns fingirem desespero.

Configura-se, dessa maneira, uma representação do bandido que se efetiva pela polifonia, ou seja, pela reunião de vozes dos atores do documentário em conjunto com outros dispositivos fílmicos. Através de uma relação dialógica, do diálogo entre as diversas vozes, constrói-se a narrativa que se delinea a cada depoimento, a cada imagem, a cada recurso cinematográfico.

No final do filme, aparece a imagem de Sandro saindo do ônibus com Geísa em câmera lenta. A música – a mesma em todo o filme – é densa e reforça a tensão provocada pelas imagens apresentadas em lentidão. Ao mesmo tempo em que pleiteia uma postura de isenção, de objetividade, o filme apela para a emoção do espectador.

O final do filme, melancólico e discorrendo sobre a tragédia anunciada, revela-se como uma voz que lamenta a sociedade de injustiças na qual vivemos. O filme termina com a imagem do caixão de Sandro recebendo flores única e exclusivamente de sua mãe adotiva: o desenlace é a imagem crua e nua de um excluído do mundo cuja via-crúcis era intrínseca à sua vida.

### **4.3. O destino apocalíptico**

O filme *Ônibus 174*, enquadrado na categoria documentário, apresenta uma estrutura de filmes de suspense, a despeito de conhecermos o desfecho. Observamos na película partes do pensamento retórico de que fala Nichols.

No que concerne à invenção, percebemos, na interação dialógica que envolve depoimentos e imagens, a apresentação de indícios ou “provas” para um argumento. A disposição, sobre a qual estabelecemos partes no filme, leva a um discurso sobre um problema cuja solução é trágica. Em relação à pronúncia, a eloquência efetiva-se pela força do apelo emocional, reforçado pela música e tom melancólico das idéias expostas.

O filme enquadra-se no modo expositivo e no modo participativo, uma vez que ressalta uma impressão de objetividade e argumento bem embasado do filme, e também realiza entrevistas apesar de não ouvirmos o cineasta.

Toda a construção fílmica vai em direção a um final apocalíptico, uma vez previsto. Esse final seria previsível diante de nosso conhecimento do contexto social e respectivos comportamentos do homem, sedento de poder em suas várias instâncias, além do conhecimento do desfecho do seqüestro.

## Capítulo 5: Justiça

### 5.1. O contexto micro e macro

O filme *Justiça*, do ano de 2004, enquadrado na categoria ficção/documentário, revela de modo evidente dois contextos a serem analisados: o contexto micro da Justiça, incorporada durante o julgamento no tribunal, e o contexto macro, sócio-histórico.

O filme desenrola-se em ambientes representativos do Sistema Penal brasileiro, como o Tribunal da Justiça do Estado de Rio de Janeiro e a Polinter.

Percebemos, nesse contexto, a hierarquização cultural e simbólica do espaço jurídico, em que a linguagem aplicada pela justiça é de difícil entendimento e os gestos dos réus soam humildes, simples, ao contrário da imponência de promotores. Nesses ambientes, a Defensoria Pública apresenta-se como uma aliada desses réus, e sua postura no tribunal é consonante com sua postura domiciliar.

Socialmente, o filme também se insere, no Brasil dos anos 2000, num quadro de pobreza, discriminação e estigmatizações da maioria da população do país, contrapondo-se a uma minoria que possui grande parte do poder econômico – fenômeno recorrente da desigualdade econômica do país.

## 5.2. O palco fílmico

O filme inicia-se com a imagem de um corredor, onde um jovem, negro, é levado numa cadeira de rodas. O jovem aparece na próxima seqüência sendo julgado por um crime que ele afirma não ter cometido. Quando a juíza pergunta ao jovem se ele tem advogado e ele responde negativamente, a juíza explica que será nomeada a defensoria pública para defendê-lo enquanto a câmera filma a defensora.

Observamos já no início do filme não somente uma apresentação dos personagens, mas o início do desenvolvimento de um raciocínio da narrativa, uma vez que um jovem, impossibilitado de andar, é julgado por um ato que não teria como ter cometido.

O mesmo jovem acusado pede à juíza para levá-lo para o hospital, uma vez que tem de ficar se arrastando no chão para tomar banho, evacuar. A juíza responde, rispidamente, que somente pode resolver esse problema se houver uma recomendação médica.

Após a seqüência de apresentação, aparece o título do filme e, posteriormente, a imagem da fachada do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. A filmagem demorada do tribunal introduz-nos no ambiente no qual se desenvolverá a narrativa. Internamente, vimos as imagens de corredores e rampas, o seja, apresenta-se a nós espectadores o palco fílmico.

A defensora pública é mostrada andando num corredor em direção à câmera. Na seqüência, inicia-se um novo julgamento. Surge um personagem fundamental no filme: o réu Carlos Eduardo. Observamos que, durante o julgamento, a câmera capta as reações dos indivíduos presentes na sala. Carlos Eduardo, acusado de bater um carro roubado, confirma que realmente estava em posse do carro, mas nega que sabia de sua procedência ilegal. À medida que Carlos relata ou que a juíza lê, mostra-se a reação dos outros. Esse recurso cinematográfico evidencia a idéia da câmera como uma “mosquinha pousada na parede”, a qual observa os acontecimentos e capta a realidade.

Carlos Eduardo, cabisbaixo, ouve da juíza que ele não terá benefício nenhum porque não é réu primário. Percebemos a postura subalterna de Carlos Eduardo e, após o fim do julgamento, filma-se a saída de Carlos Eduardo por um corredor.

Imagens das câmeras internas do presídios, da chegada do camburão na cadeia, retirada das algemas, são exemplos de como o filme mostra o cotidiano dos “bandidos”, seja durante sua acusação, seja durante o cumprimento da pena.

A mãe e mulher de Carlos Eduardo aparecem esperando na parte externa do presídio. A inspeção das duas durante a entrada no presídio mostra-nos outro lado do cotidiano desses presídios e dessas mulheres, familiares dos bandidos que também estão num contexto de exclusão.

No momento da visita, aparecem casais se beijando, a mãe de Carlos Eduardo chorando, casais juntos. As imagens mostram que esses jovens infratores fazem parte de um mundo como qualquer um, um mundo em que eles também têm famílias, amores, tristezas. A mãe de Carlos Eduardo lhe diz: *Entendeu? Não tem o que fazer lá fora, nós estamos presas. Você está aqui, nosso coração está aqui. Nossa vida está aqui. É isso que você tem que pensar.*

A mãe de Carlos Eduardo conta-lhe sobre sua filha, Eduardinha. Esse momento evidencia a figura da mãe sofredora, representativa de uma realidade de pessoas que, num contexto de exclusão sócio-histórico, sofrem as dores das escolhas pelo crime dos filhos.

Após a mãe e a mulher de Carlos despedirem-se, aparece a imagem de uma grade verde e atrás dela vê-se a imagem de Jesus Cristo. Esse momento cria uma atmosfera de sacralização que serve como um contraponto ao inferno do presídio. Seria mais uma forma de humanizar esses presos, bandidos que não seriam seres malignos.

Filma-se a fachada do Palácio da Justiça. A seqüência que se segue consiste na conversa da defensora pública com a mãe de Carlos Eduardo. A mãe conta que, no bairro de Santa Terezinha, Carlos sempre foi à igreja com ela, que ele lavava banheiro. O discurso da mãe pode nos sugerir uma visão parcial, mas também, sendo parte da narrativa, corrobora com uma tentativa de não demonizar o bandido.

Em outra seqüência, filmam-se mãe e mulher de Carlos Eduardo indo embora de ônibus e, posteriormente, a mulher de Carlos Eduardo conversando, em sua casa, com a filha pequena deles. Essas passagens contextualizam tanto uma situação domiciliar quanto uma situação emotiva.

No presídio, filmam-se presos e, entre eles, a câmera enquadra Carlos Eduardo. Observamos as mãos dos presos para fora das grades, um homem distribuindo pacotes de pão aos presos pelas grades, a prisão lotada. Tais imagens consistem em mais um mecanismo de contextualização do tema abordado do filme, além de reforçar a idéia de injustiça social.

Uma seqüência abre-se com a filmagem da rua e pessoas atravessando após o fechamento do sinal. Introduce-se um novo personagem da história que atravessa a rua: um juiz. Em seguida, mostra-se o mesmo juiz lecionando em uma faculdade. O personagem explica:

*A atividade do processo penal é uma atividade de busca da verdade. Os elementos subjetivos que percorrem a figura de um crime, todos eles são muito difíceis de serem compreendidos, mas eu só posso ter um processo criminal, se eu puder provar cada um deles. Posso provar que houve a intenção de atropelar ou o atropelamento foi fruto da imprudência? Eu acho que é possível provar. Mas tem tipos de crime (nesse momento aparece o nome do personagem escrito em letras brancas sobre um fundo preto: Geraldo) ... lei de Segurança Nacional, praticar terrorismo... tem tipos de crime que você realmente não consegue saber se são ou não crimes porque não há como provar um elemento subjetivo dentro dele. Ontem de madrugada, não é isso? Incendiaram dois ônibus ou três ônibus na Avenida Brasil. Aquilo é o quê? Um crime de dano ou o crime de praticar terrorismo. É muito complicado. Nos chamados crimes que têm um especial fim de agir, vocês conhecem, obviamente que não por experiência própria, mas carregar um cigarro de maconha no bolso. Vá lá. Está no artigo 12 exatamente do jeito que está no artigo 16 da lei de entorpecentes. Portar maconha, qual é a diferença? No artigo 16, para uso próprio. Quem é que vai dizer isso para alguém? Tem que ser o próprio agente para falar para o PM...*

O discurso da aula ministrada pelo personagem Geraldo revela bem elementos que percebemos no filme, referentes da tensão entre a fala da acusação e as alegações do acusado. Após a cena da aula de Geraldo, ele aparece atravessando um corredor e surge em sua sala tirando o paletó e vestindo a beca de juiz. Mais um momento revelador do cotidiano do tribunal. Geraldo inicia, na sala do tribunal, o interrogatório dos acusados Paulo César e Alan Vagner. Os dois acusados são filmados vindo pelo corredor.

O réu Alan, acusado de portar maconha e cocaína e estar armado, nega que estivesse com drogas ou armado. O acusado conta que estava soltando pipa sozinho quando foi preso. O juiz o lembra que há duas maneiras de avisar os traficantes quando a polícia aparece: uma delas seria soltar pipas e a outra seria soltar fogos. Alan responde que nunca tinha ouvido falar disso. Essa passagem do filme, assim como o momento em que a defensora pública apóia Carlos Eduardo em manter a mentira de que não sabia que o carro que dirigia era roubado, revela as nuances do filme. Percebemos que, se o filme não culpa o bandido e apresenta a rudeza do tribunal e dos seus personagens superiores, por outro lado o filme também não tem uma visão unidirecional, em que não estabelecemos suspeitas sobre esses infratores. Percebemos, dessa maneira, que o filme não revela um discurso simplista, maniqueísta, mas mostra a complexidade social e do homem.

Outras passagens mostram o cotidiano pessoal de personagens do filme como a imagem de Geraldo dirigindo seu carro e em sua casa, onde é mostrado seu filho brincando de bola, Geraldo jantando com a mulher e conversando com sua filha.

A filha de Geraldo é mostrada, num momento, assistindo junto com um rapaz a uma reportagem que relata crimes que foram cometidos, em que bandidos metralharam um supermercado e ônibus foram queimados. A imagem funde-se para a imagem da televisão da casa da defensora pública, em que está sendo transmitida a mesma reportagem. A defensora encontra-se na sala assistindo à reportagem com sua filha deitada em seu colo e toda sua família reunida. Na outra seqüência, a defensora entra no quarto da filha e dá-lhe um beijo de despedida para dormir. Quando a defensora apaga a luz do abajur, ela diz tchau, e a luz, apagada, funde-se numa tela preta onde está escrito com letras brancas o nome dela: Ignez. Essa passagem serve como contextualização de um personagem que já conhecíamos e que agora, nomeado, é como que humanizado, através de sua individualização.

Aparece a defensora conversando com Carlos Eduardo o qual conta a ela que sabia que o carro era roubado. Carlos Eduardo explica que não vai confessar à Justiça que sabia e ela responde: *Não, de jeito nenhum...*

*...Mas é com base nessa aí que a gente vai tentar as alegações... defensivas, tá?*

Na outra seqüência, novamente inicia-se outro interrogatório. A seqüência inicia-se com um silêncio. O silêncio está muito presente no filme, algo que nos sugere duas interpretações. Primeiro, no que se refere à captação da realidade do momento do julgamento, com seus

momentos da falas e de silêncio. Segundo, sugere-nos, simbolicamente, o silenciamento da voz desses excluídos que não interferem durante sua acusação e o silenciamento massacrante do ritual da Justiça.

No julgamento assim introduzido, o jovem é acusado de ter furtado um celular. O réu conta que em todos os processos pelos quais passou ele foi réu confesso, mas que nesse ele apanhou muito da polícia para confessar um crime que não cometeu. A juíza pergunta-lhe qual explicação que ele tem para o fato do pastor da igreja onde ocorreu o roubo o ter reconhecido e ter prestado depoimento. O réu reafirma que não está mentindo.

Observamos que todos os acusados no filme negam o crime em relação ao qual estão sendo acusados. Esse fato está muito ligado ao discurso da aula do juiz Geraldo e deixa-nos em dúvidas e certezas. Dúvidas em relação às palavras dos réus, mas certezas em relação à sociedade excludente. Em que os réus são pobres, em sua maioria negros.

O réu acusado de furtar um celular conta à juíza que ele está sem visita, sem janta. A juíza pergunta-lhe se ele não tem nenhum parente para procurá-lo, e o acusado responde que já escreveu seis cartas, mas ninguém da família aparece. Diante dessa resposta, a juíza responde peremptoriamente: *Mas eu não posso fazer nada quanto a isso. Primeiro que não posso obrigar ninguém a visitar ninguém. Se os seus parentes não querem lhe visitar, alguma razão deve ter. E, segundo lugar que isso tem que ser resolvido pelo juiz na vara onde o senhor está respondendo esse processo pelo qual o senhor está preso.*

Percebemos que, no filme, evidenciam-se tanto discursos poucos dignos de crença por parte do infrator quanto uma certa crueldade da Justiça, elemento que, mais uma vez, é responsável por uma representação do bandido nuançada.

Em outra seqüência, mais uma vez é mostrado o cotidiano pessoal de um personagem. Mostra-se a defensora dirigindo seu carro, buscando sua filha no colégio. No trajeto, mostram-se meninos fazendo malabarismos no trânsito. Essa parte dialoga com o filme *Ônibus 174* e evidencia o contexto generalizante de exclusão. A diferença de classes pode ser vista no momento em que a defensora dá uma “colaboraçãozinha” para um menino, como pedido por ele. Ele agradece e ela responde: *Nada, vai com Deus.*

Uma seqüência do filme, provavelmente encenada, mostra a defensora, durante o jantar respondendo as perguntas de um senhor: *E o juiz lá tá condenando muito?*

A defensora responde: *Não, ele é muito duro.*

O senhor: *E o MP?*

Defensora: *Também, o Ministério Público, acho que fica numa posição bem parcial, né? Até pior, né? Não consegue romper com aquela visão de repressão, de que estão salvando a sociedade. Acha, que não precisa soltar ninguém porque daqui a três, dois dias já está todo mundo preso mesmo.*

*...Eles só... e quem está preso, na verdade... Só tem pé-de-chinelo, ladrão de galinha, aquele povo mais miserável, furtando celular, roubando carteira.*

A defensora conta à família que, no caso para o qual agora que ela havia apresentado alegações finais, a pessoa estava sendo processada pela tentativa de furto de óleos de pele, no supermercado. A defensora diz: *...Tendo que fazer alegações de cinco, seis páginas para convencer o juiz que isso não é crime A gente trabalha, trabalha e não vê resultado. O pessoal diz, né, enxugando gelo, né? Quanto mais a gente trabalha mais pessoas estão sendo presas, mais estão encarceradas.*

*Sabe o que o promotor disse para mim? Nesse país ninguém vai preso. Nesse país ninguém vai preso. Porque tem uma norma que dá suspensão de processo, a outra dá pena alternativa, não vejo ninguém preso!*

O senhor da família da defensora intervém: *E ele se sente super infeliz por isso.*

A defensora continua: *Imagina, as cadeias lotadas e você ouve isso de uma autoridade.*

A figura da defensora pública delinea-se como uma voz que olha o bandido como um sujeito de direitos e a sociedade com seu sistema opressor.

Outra seqüência inicia-se com a imagem de um corredor. Aparece a imagem de Alan deitado e uma enfermeira entra no local para medir sua pressão. Posteriormente, aparece a seqüência em que ocorre a leitura da sentença do caso de Alan, ao qual foram imposta pena de prestação de serviços à comunidade. A seqüência de Alan, solitário e com as pernas e pés muitos inchados, andando pela rua e no ponto de ônibus para ir embora é representativa das precárias condições de vida desses infratores.

Uma seqüência significativa do grito dos “excluídos” delinea-se na imagem da prisão tendo como pano de fundo a voz de um homem: *Na escuta, irmão!*

Os presos: *Na escuta!*

Homem: *Ligação encerrada.*

Presos: *Na mesma, só resposta. Lembrando os amigos que o mal jamais vencerá o bem, que a família unida jamais será vencida. 100% união do bem. Paz, justiça, liberdade, Comando Vermelho, rua já. Fé em Deus e nas crianças, que a pureza delas ilumine nosso caminho de vida, hoje, amanhã e sempre. Liberdade para todos nós, no mais RL.*

Em outra seqüência, aparece Carlos Eduardo vindo no corredor. Outro momento do julgamento de Carlos Eduardo, em que surge uma nova acusação de que ele estaria também com tóxico. A defesa alega que acredita que a reincidência não é um fator, uma condição, uma hipótese de negativa para a concessão de liberdade. A defensora pergunta se a mãe de Carlos pode entrar e, após a permissão da juíza, há um corte para a imagem da mãe de Carlos sentada, chorando. Após essa imagem, inicia-se a seqüência do culto na igreja em que a mãe de Carlos reza e chora. O pastor prega que *tem gente aqui que tá precisando de um basta...* Ele diz que *Deus quer dar um basta no seu sofrimento.*

A mãe de Carlos Eduardo chora muito e diz Glória! *Glória!*

Aparecem imagens da mãe de Carlos Eduardo como que possuída por um espírito.

Tais imagens reforçam a imagem de sofrimento da mãe e mostram o quão importante é o papel da mãe no filme, aquela que carrega o sofrimento causado pelas injustiças sociais.

Em outra seqüência, aparece a juíza falando ao telefone sobre a não divulgação no Diário Oficial da sua posse. A câmera enquadra um quadro e uma beca de juíza, elementos que serão tema da conversa que a juíza terá posteriormente com sua possível secretária. A juíza pede à moça para levar os quadros para outra sala e, em dúvidas do que fará com a capa do antigo cargo, decide por pedi-la que a leve para o outro gabinete e pendure junto com a capa atual de desembargadora. Essa seqüência ressalta tanto o ritual da Justiça quanto a desigualdade de poderes no corpo social.

Inicia-se a seqüência da cerimônia da posse da juíza, Doutora Fátima Clemente.

A nova desembargadora, sentada, ouve um discurso:

*Basta, senhor presidente, do medo que nos prende em casa como se ainda fosse seguro nela se esconder! Basta, senhor presidente, basta de inércia, de covardia, de submissão ao terror e ao poder dos criminosos. Basta de chorar os nossos mortos, feridos e humilhados em sua dignidade para continuar depois quase invisíveis, acomodados, aplicando leis que não guardam mais a menos intimidação com a realidade em que vivemos. Basta, senhor presidente! Basta!*

Nos extras do DVD do filme, a diretora conta que a coincidência entre o “Basta!” do pastor da igreja e o “Basta!” do discurso da cerimônia foi um imprevisto, mas a opção por colocar esses momentos no filme revela-nos algo. Percebemos o grito de “Basta!” que corresponde a uma situação de redenção, de entrega à religião como forma de aliviar o sofrimento dos excluídos. Por outro lado, há o grito de “Basta!” de uma elite, para que o Estado trabalhe com o discurso de manutenção da ordem. Essa contraposição soa como uma ironia, que estabelece no filme um discurso tenso e provocativo.

Após a seqüência da cerimônia de posse, surgem as imagens do hospital onde a mulher de Carlos teve sua filha. A filha de Carlos tem um grande momento no filme, onde por algum tempo é filmada após seu nascimento. Essa passagem tem uma atmosfera triste, uma vez que não vislumbramos para essa criança um futuro melhor que o futuro de seu pai.

Na seqüência após a conversa da mãe de Carlos Eduardo com sua mulher sobre o registro da criança, há a seqüência da leitura da sentença de Carlos. A Carlos foi imposta a pena de reclusão e multa. Após a saída de Carlos Eduardo da sala onde ouviu a sentença, ele aparece indo embora num corredor. Carlos entra num elevador com dois policiais. Aparece a defensora conversando com a mãe de Carlos, a qual chora muito. A defensora diz: *Vamos ver se a gente consegue reformar isso no tribunal. Não tá tudo perdido.*

A mãe responde: *Tá bom, eu confio na senhora.*

A defensora diz e depois sai: *Fica com Deus*

Após a saída da defensora, a câmera observa a mãe chorando bastante. Ele então sai por um corredor.

A esperança presente no diálogo das duas não tem correspondência na imagem que vemos: a imagem da mãe saindo por um corredor, sob uma luz fosca e direcionando-se em direção contrária à câmera para uma linha que não termina.

### 5.3. O fim da linha e o jogo dos corredores

Podemos analisar o filme *Justiça* através de um olhar sobre as diferentes representações em ficções ou documentários, mas, considerando o escopo desse trabalho, pensaremos como se configuram os infratores nesta trama.

Através de indícios que revelam uma marginalização desses “bandidos” ( não acesso à linguagem sofisticada do tribunal, pobreza, baixa escolaridade, doenças sem condições de assistência médica, enquadramento na raça negra) podemos interpretar este território pré-interpretado como um discurso que não apresenta o bandido como um “homem mau” que deve ser linchado. As estruturas de poder mostram-se bem claras no filme e, se há momentos em que percebemos mentiras desses infratores ( Carlos Eduardo assume para a defensora pública que sabia que o carro que estava em sua posse era de origem ilícita), a fala do interlocutor (no caso, da defensora) esclarece uma situação de desprivilégio desses meninos.

Os indícios levam-nos a pensar o quão sem saída estão esses jovens bandidos. A contextualização de sua vida e a imagem que deles observamos direcionam ao mesmo tempo o discurso no Brasil: o discurso sobre os excluídos. E esse discurso legitima o crime. Pode não apoiá-lo, mas pensa o crime como uma alternativa dentro de uma situação calamitosa.

Em entrevista para os extras do DVD, a diretora Maria Augusta Ramos corrobora com nossa interpretação sobre o discurso do filme. A cineasta diz que sua intenção não é culpar ninguém, algo que nos faz pensar em duas questões. Não desejar culpar alguém implica em não colocar a culpa em condições sociais, mas também implica em não execrar o infrator. Essa visão também nos reporta ao discurso de Hélio Oiticica e à fala do personagem do filme *De Passagem*, os quais abrem nosso estudo.

Consideramos que esse filme estaria na categoria do modo observativo, uma vez que não há música, comentário em *voz-over*, e a câmera/ cineasta atua como observadora do que está em sua frente. Todavia, a cineasta afirma que é influenciada pelo cinema reflexivo. Em suas palavras:

*Eu não tenho uma tese e vou fazer um filme para provar essa tese ou procuro situações para provar essa tese.*

*Uma característica do cinema reflexivo é levar o público a tirar suas conclusões, a refletir sobre essa realidade, a repensar, a questionar... questionar situações, a questionar conceitos que ele tenha previamente, ou estereótipos que ele tenha de como essa realidade funciona, no caso, como a justiça penal funciona...*

No sentido que dá ao termo reflexivo, acreditamos que o filme realmente contemple essa definição.

Apesar de sabermos que os personagens do filme podem alterar seu comportamento devido à presença da câmera, a idéia de um cineasta ausente como uma “mosquinha pousada na parede” é válida, uma vez que, além das pessoas em determinado momento se acostumarem com a câmera, o filme capta, sim, elementos de jogos de poder que estão presentes na sociedade.

Os corredores constantes no filme são personagens que nos sugerem a idéia de uma marcha eterna nesse palco da Justiça. Como pontes, a caminhada por esses corredores seria uma espécie de viagem iniciatória, um ritual de passagem de uma margem a outra, para encenar o papel que a sociedade lhe impõe e para desvelar o estigma com que o infrator foi marcado.

Na cena final, não falta corredor. Dessa vez, sob baixa iluminação, a mãe vai em direção oposta à câmera. E a ponte transforma-se em beco sem saída, pois reflete a existência de uma bola de neve, com suas complexidades difíceis de terem soluções alcançadas.

A pouca luz da cena final lembra-nos o momento de um crepúsculo vespertino. Este, símbolo do fim de um ciclo, estaria representado como signo do fim do filme, mas o ciclo da vida retomaria suas rédeas com a reprodução das desigualdades do país.

## **Considerações finais – “Formas de pensamento” e cinema: “guerra particular”, “estrutura excludente” e “Justiça injusta”**

*Que Tropa de Elite que nada! Para realmente entender o que acontece nos morros do Rio é realmente necessário assistir a estes dois filmes. Com Notícias de uma guerra particular (realizado por João Moreira Salles, Kátia Lund e apoio de Walter Salles) temos depoimentos das três partes envolvidas: civis (moradores da favela), a polícia e os traficantes ou trabalhadores do tráfico, o que faz do filme menos tendencioso possível e o torna balanceado, remetendo assim aos que assistem a um constante deja vu, porque com toda certeza muitos de nós já ouvimos os argumentos usados pelos personagens reais que integram o documentário, produzidos em conversar informais de conhecidos ou declarações oficiais de governantes, da própria polícia.<sup>22</sup>*

O escrito acima se encontra postado num blog. Percebemos, através da opinião do blogueiro, a credulidade do filme, algo que se configura a partir da consideração do jovem de que o que se vê no filme corresponderia a uma realidade. Em outro blog, encontramos um texto que discorre sobre o filme com o seguinte trecho:

*...o problema do tráfico de drogas não pode ser considerado de forma isolada, como um problema autômato que começa e termina nos espaços dominados pela miséria e pela pobreza. Ele é fruto de uma gama de problemas inter-relacionados política, histórica e socialmente entre si, só que a face mais nítida e sinistra da questão concentra-se nas áreas abandonadas pelo poder público e termina por fomentar o abismo que existe entre os moradores de comunidades carentes e a oportunidade de uma vida mais digna, pois onde impera a lei do tráfico, mora o terror, o medo, o silêncio e o perigo. Até mesmo para o Governo e seus aparelhos repressivos, inserir-se nestes locais, considerados áreas de alto risco, e manter o controle da situação parece tarefa irrealizável.<sup>23</sup>*

---

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://noticiasdebotequim.blogspot.com/2008/07/notcias-de-uma-guerra-particular-no.html>>. Acesso em 04/07/09.

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://canalsoltaoverbo.blogspot.com/2008/10/noticias-de-uma-guerra-particular.html>>. Acesso em 04/07/09.

O trecho do texto postado condiz muito com a narrativa do filme, a qual sendo tecida pelas vozes dos **sujeitos** evidencia um fenômeno complexo.

A “guerra particular” é sentida por muitos, os quais percebem que essa guerra é gerada por outra guerra mais global.

Em um blog sobre cinema encontramos uma reflexão sobre o filme *Ônibus 174*:

*...Padilha tem o mérito de não isolar o acontecido e não incriminar Sandro sem conhecer as variáveis que podem ter contribuído para seu comportamento, ao contrário do tratamento dado ao ocorrido pela população e pela polícia - o assaltante foi linchado pela multidão ao redor do ônibus e asfixiado posteriormente pelos oficiais.*

*Ônibus 174 se distancia da teoria, já banalizada, de que pobreza gera violência. Como um estudo social e psicológico, discute várias esferas da vida do seqüestrador (infância violenta, drogas, desemprego, cadeia precária), mas também do universo de milhões de brasileiros. A própria sociedade produz esse tipo de violência, mas não só através da pobreza. Há muitos fatores além desse, podendo ser citados a falta de condições de sobrevivência, de reconhecimento social e de trabalho, a invisibilidade, a negligência do Estado e das demais pessoas e também a própria violência que imprime nos indivíduos. Sandro também foi vítima de todo tipo de violência (a da Candelária é um nítido exemplo) até usar desse tipo de recurso. Não podemos correr o risco de responsabilizar apenas o indivíduo, quando ele está inserido em todo um contexto. Assim como também não é possível usar exclusivamente as características pessoais como motivo, não há como ignorar toda a trajetória de Sandro ao analisarmos o seqüestro...<sup>24</sup>*

A crítica, escrita após a recepção fílmica por parte de seu escritor, mostra que a análise do filme reitera um pensamento já existente para esse crítico, integrante de um grupo de defende tal pensamento. Percebemos o processo de retroalimentação em que “formas de

---

<sup>24</sup> Disponível em:< <http://cinesequencia.blogspot.com/2005/11/nibus-174.html>>. Acesso em 04/07/09.

pensamento” e filme dialogam entre si. O discurso de uma “estrutura excludente” é evidenciando no texto e no filme.

Uma descrição do conteúdo do filme é encontrada num site que fala sobre uma competição de cinema:

*Uma reflexão sobre as origens da violência no Brasil, centrado no episódio do seqüestro de um ônibus de passageiros em plena zona sul do Rio de Janeiro, em 12 de junho de 2000. O evento foi filmado e televisionado ao vivo, durante quatro horas, o que chocou o país. A história do seqüestro é narrada paralelamente à trajetória pessoal do seqüestrador, de como um típico menino de rua carioca se tornou um perigoso bandido, intercalando cenas extraídas da cobertura jornalística, imagens de arquivo, entrevistas e documentos oficiais. Do diálogo entre as diferentes linhas narrativas emergem as origens da violência e do crime no país, bem como a situação limite a que chegamos.<sup>25</sup>*

O endosso da idéia do filme estabelecido pela descrição do filme é mais um indício da existência de discursos sociais que corroboram com a mensagem do filme.

Encontramos num site as seguintes opiniões de leitores do conteúdo do site:

*Sérgio Luiz dos Santos Prior (Crítica do Leitor): "Mais do que um filme é um "choque" de realidade."*

*Luiz Felipe Bruno (Crítica do Leitor): "Simplesmente imperdível! Que documentário fantástico! Mais uma vez as feridas da sociedade foram expostas de forma nua e crua. Um tapa na cara."*

*Nílson José Galavote (Crítica do Leitor): "Mostra a realidade da forma como ela se encontra nos "bolsões" da miséria: nua e crua."*

*Daisy Lucidi (Crítica do Leitor): "É, sem dúvida, uma possibilidade de franca reflexão sobre nossa própria realidade."*

*Sandra (Crítica do Leitor): "É difícil ver a realidade brasileira, mas ela está aí todo dia e nós ignoramos."*

---

<sup>25</sup> Disponível em: < [http://mostra.org/32/exib\\_filme\\_arquivo.php?ano=26&filme=4829](http://mostra.org/32/exib_filme_arquivo.php?ano=26&filme=4829)>. Acesso em 05/07/09.

*Dani (Crítica do Leitor): "Quer prova mais viva que a nossa formação social está escassa? Há milhares de "Sandros" por aí, mas é mais fácil fingir que não existem, até a hora em que o próximo ônibus 174, ou 175, chegar."*

*Vania Carvalho (Crítica do Leitor): "Este filme relata a dura realidade social em que vivemos no Brasil."*

*Péricles Machado (Crítica do Leitor): "Infelizmente é a vida como ela é."*

*Fernando Galvão (Crítica do Leitor): "O documentário mostra a realidade de indiferença e exclusão que a sociedade brasileira impõe aos cidadãos mais pobres."*

*Nathália Shirai e Cristiane Barcelos (Crítica do Leitor): "Esse documentário nos mostra que a sociedade como um todo está "doente"."*

*Rafael Augusto Wielewski (Crítica do Leitor): "É uma crítica à toda uma forma de sociedade."*

*Gabriel Henrique (Crítica do Leitor): "Relata sobre uma realidade em que vivemos hoje."<sup>26</sup>*

Observamos que tais opiniões acreditam na representação de uma realidade engendrada pelo filme. Em nosso estudo, estamos chamando de sentido de realidade nos filmes essa correspondência entre “formas de pensamento” e filme, entre cosmovisões cristalizadas em discursos sociais que encontram ressonância nesses filmes. A realidade teria também um sentido fílmico, no sentido que poderíamos perceber nela elementos recriados pelo filme, elementos “encenados” no palco do documentário.

No final de uma resenha sobre o filme *Justiça* encontramos a seguinte afirmação:

*Originalmente, o documentário Justiça faz um alerta para a reforma que o sistema judiciário necessita. Ao filmar o interior de um tribunal consegue retratar com*

---

<sup>26</sup> Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/onibus-174/onibus-174.asp>>. Acesso em 04/07/09.

*delicadeza que não é colocando os marginais na cadeia que resolveremos o problema de violência no Brasil.*<sup>27</sup>

O conteúdo do texto condiz com um pensamento expresso no filme: o ato criminoso tem por detrás condições estruturais que não permitem uma visão simplista de suas causas e, por conseguinte, não podemos julgar o bandido pelo viés de uma visão maniqueísta.

Em um site sobre cinema, encontramos as seguintes opiniões sobre o filme *Justiça*:

*Eliseu Cendron Carvalho (Crítica do Leitor): "Ele é a realidade nua e crua do sistema jurídico brasileiro."*

*Fernando J.C. Souza (Crítica do Leitor): "Um retrato claro da exclusão sócio-econômico-racial."*

*Marcílio Soares (Crítica do Leitor): "Deixa claro que o problema não está em nossos profissionais nem nos condenados, mas sim em um estrutura social."*

*José Guilherme da S. Nascimento Jr. (Crítica do Leitor): "É possível notar que grande parte dos indivíduos processados é oriunda de uma classe menos favorecida."*<sup>28</sup>

Observamos, também em relação a esse filme, um conteúdo realístico no sentido da presença de uma consciência comum sobre a existência de uma “Justiça injusta”, reprodutora das desigualdades sociais e da estrutura excludente existente.

Percebemos o mecanismo de retroalimentação entre “formas de pensamento” e a feitura dos filmes. A forma como o filme é interpretado pelo público gera em seguida a visão desse público sobre a película e implica, nos discursos que apóiam o filme, uma correspondência entre o pensamento dessas pessoas e a mensagem do filme, fato que dá a esse artefato cultural uma potência de realidade.

Em *Notícias de uma guerra particular*, escolhemos chamar as pessoas mostradas na história de **sujeitos**. Optamos por lidar com tais pessoas através do uso desse termo, uma vez que essas pessoas se mostram atuantes na formatação da guerra particular.

---

<sup>27</sup> Disponível em:<<http://www.ebah.com.br/resenha-documentario-justica-doc-a3085.html>>. Acesso em 04/07/09.

<sup>28</sup> Disponível em:< <http://www.adorocinema.com/filmes/justica/justica.asp>>. Acesso em 04/07/09.

Sendo bandido, policial ou morador, as vozes de tais indivíduos não se calam nesse filme e cada um diz que existência tem nesse ambiente de conflito.

Quanto ao filme *Ônibus 174*, escolhemos o termo **atores** para definirmos as pessoas que participam do filme. Apesar de tal nome sugerir uma encenação, acreditamos que, diante da tessitura da história, os depoentes atuam em função de um conteúdo unívoco a partir de várias vozes: a exposição do lado do bandido Sandro. Tais pessoas são atores não no sentido de representarem um papel, mas no sentido de alinhavarem uma história que parece até ficção. Os depoentes são atores na medida em que constroem, através de suas falas e da montagem, o ator principal da cena, aquele que não depõe, mas que é o substrato das cenas.

No que concerne ao filme *Justiça*, optamos por chamar as pessoas mostradas de **personagens**. Essa escolha foi empreendida devido a dois motivos. Primeiramente, o filme configura-se como um documentário, na medida em que, enquadrando-se no modo observativo de que fala Nichols, apresenta situações como o palco de tribunal, a prisão, presos amontoados e relações familiares do modo como elas ocorrem. Contudo, há situações como a da conversa da defensora pública em sua casa sobre questões de seu trabalho que parecem encenadas. Todavia, há um ponto que torna mais propício ainda o uso do termo **personagem** para as pessoas envolvidas na história apresentada pelo filme. Cada pessoa nesse filme assume papéis (mãe, esposa, juiz, juíza, defensora pública, filha, pai, agente de delito) que são muito demarcados e cuja demarcação chega a ser caricatural (a mãe que sofre de forma contundente pelo filho, a mãe que se despede da filha com um beijo para dormir, a juíza severa, o infrator pobre, humilhado e transparecendo visualmente, espacialmente e verbalmente exclusão), algo que reforça a idéia de personagens da vida, personagens do filme.

O filme *Notícias de uma guerra particular* e *Ônibus 174* apresentam depoimentos apenas de pessoas envolvidas na situação abordada pela película. Mesmo o depoimento de Luiz Eduardo Soares no filme *Ônibus 174*, um antropólogo que não vivencia a situação da favela, está inserido na situação devido à sua atuação como secretário nacional de Segurança Pública em 2003, seu envolvimento profissional com o rapper MV Bill e sua interação com assuntos relativos à criminalidade. Apesar do discurso teórico de Luiz Eduardo Soares, podemos considerar que seu olhar tem dois lados: um

que busca racionalizar embasadamente o fato ocorrido e o outro que é tomado de assalto pelo envolvimento com os chamados excluídos. Esse olhar interno sobre a situação apresentada nos familiariza com o contexto retratado e parece nos informar com mais propriedade sobre os fatos. Se podemos imaginar uma parcialidade e pouca neutralidade diante dessa evidência de tratamento fílmico que leva em consideração pessoas que se encontram dentro da situação, podemos considerar que tal postura dos feitores dos filmes cria, sim, uma verdade fílmica sua e dos envolvidos, mas prescinde de uma neutralidade que poderia estar carregada de desinformação, preconceitos e distanciamentos inerentes a um olhar puramente teórico.

O filme *Justiça* não apresenta depoimentos, mas também são mostradas pessoas diretamente envolvidas na situação que o filme aborda.

Os três filmes são discursos sobre poder. Esse poder consiste no confronto entre o poder do Estado, o poder das classes dominantes e o poder dos bandidos. Esse tema comum aos filmes reflete bem o mecanismo de retroalimentação que ocorre entre artefatos culturais brasileiros e “formas de pensamento”, uma vez que é corrente na sociedade brasileira as descrições de guerra entre diferentes poderes no Brasil.

Os três filmes corroboram o discurso sobre os excluídos na sociedade brasileira. O filme *Notícias de uma guerra particular* apresenta a luta que ocorre entre tais excluídos e a polícia, defensora do Estado. Diante da situação desses excluídos de bens materiais e reconhecimento social, resta o caminho do crime, ou melhor, do tráfico.

O filme *Ônibus 174* elabora um discurso em que a exclusão, advinda de uma história biográfica, social e econômica de Sandro, geraria um contexto que levaria ao ato criminoso. Sandro seria levado por força das vicissitudes da vida.

O filme *Justiça* mostraria o palco da exclusão consubstanciado numa amostra em que se evidenciaram visualmente e verbalmente a diferença entre excluídos e incluídos. A justiça seria um preceito preconizado pela lei mas não corroboraria o discurso de igualdade de direitos.

O desenvolvimento econômico que gera um desenvolvimento social muito aquém de suas possibilidades, como ocorre nos países do Terceiro Mundo e como ocorre no Brasil, nega-se na

perversidade das exclusões sociais que dissemina. Compromete profundamente a sua própria durabilidade e, de alguma forma, abre o abismo da sua própria crise. (Martins, 2002, p.9)

O autor defende que o problema não concerne apenas à necessidade de gerir a distribuição de renda, mas da distribuição equitativa dos benefícios sociais, culturais e políticos os quais a sociedade contemporânea não tem repartido.

Esse desenvolvimento anômalo não se manifesta apenas nas privações que produz e dissemina. Manifesta-se, também, nas estratégias de sobrevivência por meio das quais os pobres teimam em fazer parte daquilo que não os quer senão como vítimas e beneficiários residuais de suas possibilidades. (Martins, 2002, p. 11)

As estratégias de sobrevivência desses pobres nem sempre são compatíveis com o bem comum, e eles usam o recurso ao ilegal e ao anti-social. Compromete-se a sociedade inteira nas ações de sobrevivência daqueles aos quais tal sociedade não oferece a apropriada alternativa de vida. O capitalismo privatiza ganhos, injustos, e socializa perdas, crises e problemas sociais.

O autor defende que não estamos em face de um novo dualismo, com a proposta de falsas alternativas de excluídos e incluídos. A sociedade que exclui é a mesma sociedade que inclui e integra, criando formas desumanas de participação e fazendo de tais formas condição de privilégio e não de direitos.

Martins propõe uma interpretação para essa dinâmica social que não se baseia num radicalismo interpretativo superficial o qual recusa a capacidade integradora e patologicamente includente, aliciadora, do sistema e processos econômicos que se nutrem da exclusão.

A classificação de grupos de pessoas como excluídos e incluídos seria rudimentar, defende o autor. Devemos negar o simplismo e a piedade do rótulo social que prescindem da compreensão da sociedade como totalidade contraditória, como processo social e histórico.

O tema da exclusão social nos põe diante de um conjunto grande de incertezas em relação à sociedade contemporânea e à nossa capacidade de sair do abismo que elas representam. Independente das definições vagas da problemática social que esse tema suscita, seu uso representa ao mesmo tempo um clamor de consciência e uma visão pessimista e sem saída da realidade de nossos dias. (*Ibidem*, p.12)

O autor lembra que a exclusão foi própria das sociedades tradicionais, das sociedades estamentais e que sempre existiram diferenças entre raças, entre brancos e negros, entre brancos e índios, entre brancos e brancos, entre nobres e pobres, entre cavaleiros e peões. Todavia, o autor enriquece as idéias do discurso sobre exclusão, presente nos três filmes analisados.

.. o desafio é o de compreender que os mecanismos de diferenciação social de classes, que seriam próprios da sociedade contemporânea, foram diversificados e complementados por formas excludentes de diferenciação. Deram lugar ao que, de modo geralmente impreciso, vem se chamando de exclusão social. Em nossa atualidade, para parafrasear George Orwell, todos são iguais, mas alguns são mais iguais. Diferente de antes, em que as relações sociais não estavam permeadas por uma ideologia da igualdade social: as pessoas eram desiguais porque nasciam desiguais, o que fazia com que só algumas tivessem direitos, isto é, privilégios. (*Ibidem*, p.16)

A consciência reacionária, diz o autor, que aponta os pobres como “desprivilegiados”, proclamando uma forma anti-democrática de inclusão engendrada por meio de privilégios e não de direitos sociais e políticos, não nega nem questiona criticamente os fundamentos estamentais da desigualdade social e da exclusão. A explicação e compreensão satisfatórias também não se encontrariam na teoria das classes sociais, uma vez que pessoas situacionalmente pertencentes à mesma classe social, como é o caso da classe operária, podem estar incluídas e/ou excluídas, podem estar – através de mecanismos da igualdade jurídica e formal – integradas ou não nos mecanismos reprodutivos das relações sociais.

A insuficiência da teoria das classes sociais, no confronto com características “novas” da realidade atual é, certamente, um dos fatores de apelo a concepções estranhas à definição de classe, como marginalidade e, em seu lugar, exclusão social, para compreender e explicar a diferenciação social na atualidade. De certo modo, o uso da definição de exclusão social para classificar as desigualdades sociais revela-nos que a classe operária já não está no centro das explicações e dos combates sociais, ao menos não o está na consciência social dos que atuam politicamente através dos chamados movimentos populares. (*Ibidem*, p.17)

O discurso sobre “exclusão” remete a um projeto histórico de afirmação do capitalismo, defendendo a justa e necessária inclusão social dos descartados do sistema econômico. Segundo Martins, no entanto, é inútil tentar encontrar na categoria “exclusão” um diagnóstico para as irracionalidades do capitalismo.

A exclusão não diria respeito apenas aos “excluídos”, mas é um sintoma grave de uma transformação social que torna todos os seres humanos seres descartáveis, reduzidos à condição de coisa.

A sociedade da promessa da integração no princípio do contrato e da igualdade vem se firmando como a sociedade da incerteza e do medo. Não o medo da violência que mata. Esse é um medo menor, bem pensadas as coisas, porque em princípio decorre de ações que têm visibilidade e que, tecnicamente, podem ser resolvidas. Mas, o medo de se tornar ninguém e coisa alguma, de ser descartado e banalizado, o medo daquilo que não se vê. Isso é de fato, por inteiro, a exclusão social. É inconsistente reduzir a exclusão à pobreza material. Isso é pobreza de interpretação. A pobreza nem sempre é exclusão e a pobreza de fato excludente é apenas o pólo visível de um processo cruel de nulificação das pessoas, descartadas porque já não conseguem submeter-se à contínua ressocialização que delas faz apenas objeto de um objeto, instrumento de um processo social de produção de riqueza que passou a usar as pessoas como se elas fossem apenas matéria-prima da coisa a ser produzida, como se fossem objeto e não mais sujeito. (*Ibidem*, p.20)

Destarte, nesse ponto, a observação do autor, um acadêmico, remete a uma *forma de pensamento* de um grupo intelectual. Tal “forma de pensamento” pode ser subentendida nos três filmes analisados. Poderíamos falar não de exclusão social, mas de exclusões sociais, havendo diferentes modos e expressões de exclusão e inclusão. A exclusão priva o indivíduo do básico para viver com dignidade e impõe-lhe incerteza quanto a seu próprio destino e ao destino de seus familiares e pessoas próximas.

Mesmo a categoria “exclusão” expressa, ao mesmo tempo, uma verdade e um equívoco. Revela o supérfluo e oculta o essencial, como disse da média certa vez um economista. O que procuro mostrar, no fundo, é que exclusão não diz respeito aos “excluídos”. É, antes, uma impressão superficial sobre o outro por parte daqueles que se consideram “incluídos” (humanizados) e não o são de fato. (*Ibidem*, p.43)

Falar em “exclusão” sugere falar da impotência do outro e proclamar a dependência do outro para realizar sua “inclusão”. A luta contra a exclusão seria uma luta conformista que torna os integrados na sociedade de consumo como referência privilegiada para definir o destino das vítimas extremas dessa mesma sociedade.

O autor acredita que exclusão é uma concepção que nega a história, a práxis, a possibilidade da vítima construir historicamente seu próprio destino.

As idéias de Martins explicam o universo dos três filmes analisados, como também complementam este universo. O discurso sobre a exclusão múltipla insere-se no acontecimento da retroalimentação ocorrida entre a feitura do filme e as “formas de pensamento”, configurando o sentido de realidade no filme e o de filme na realidade.

Levando-se em conta o cinema brasileiro, representado por nossa espécie de estudo de caso dos três filmes, podemos perceber a autonomia do indivíduo no caso da entregadora de

jornais no filme *Notícias de uma guerra particular* e, mencionando um filme não analisado por nós, no caso do personagem Buscapé no filme *Cidade de Deus*.

Os três filmes que servem de base para essa pesquisa apresentam um olhar que nos leva a pensar na existência de um discurso democrático e de uma realidade anti-democrática, excludente em múltiplos sentidos. A consciência dessa realidade injusta gera representações não maniqueístas nos filmes, representações flexíveis e conciliadoras com o discurso sobre direitos humanos. Podemos perceber a correspondência de “formas de pensamento” com a representação fílmica do bandido.

Esboçaria-se, dessa maneira, o conteúdo realístico de tais filmes. A realidade estaria cristalizada na consciência social, produtoras de discursos sobre a mesma. A realidade sobre a qual discorrem é desumana e desesperançosa diante do teatro a que assistem: o teatro da exclusão múltipla.

O cinema aproxima-se, destarte, de uma espécie de ciência, com suas observações e interpretações da realidade e com o respaldo de mentalidade engajadas e preocupadas com a chamada realidade social. É a realidade que se desenha aos olhos da sociedade, que produz construções discursivas verbais e audiovisuais.

## Referências bibliográficas

ALEXANDRE, Marcos. Representação Social: uma genealogia do conceito, *Comum*, Rio de Janeiro, v.10, n.23, p.122-138, 2004.

Disponível em:<<http://facha.edu.br/publicacoes/comum/comum23/Artigo7.pdf>> Acesso em: 08/06/2009.

ALMEIDA, Gevan de. *O crime nosso de cada dia: Entendendo como o Brasil trata o crime e o criminoso*. Niterói: Impetus, 2004. 224p.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. 1.ed. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Ed., 2008. 231 p.

BUTCHER, Pedro. *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005. 118 p.

CAMPOS. L. M. O crime organizado e as prisões no Brasil. Disponível em: <http://www.conpedi.org>. Acesso em: 06/06/2009.

CARVALHO, Hilário Veiga de. *Compêndio de criminologia*. São Paulo: José Bushatsky, Editor, 1973.

DURKHEIM, E. *As regras do método sociológico*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.01-76.

-----, *A divisão do trabalho social*. Portugal:Martins Fontes,1977. p.87-130.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006. 123 p.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. 94 p.

MARTINS, J.S. *A sociedade vista do abismo: Novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais*. Petrópolis: Vozes, 2002.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. 273p.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005. 270 p.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PEREIRA, Maurício Matos dos Santos. Violência, cinema e processo democrático no Brasil. In: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura (ENECULT), 2, 2006, Salvador, BA. Disponível em: <<http://cult.ufba.br/enecult2006/mauriciopereira.pdf>> Acesso em:06/06/2009.

PONTE, CREPÚSCULO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac, 2008. 447 p.

*Revista Sexta Feira*. São Paulo: Ed. 34, n.8, 2006. SCHWARCZ, L.K.M; corpo editorial. Notícias de um cinema particular (entrevista com João Moreira Salles).

SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, ideologia e representação social. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. n.52. 2003. Disponível em: <<http://journal.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1944/4434>> Acesso em: 08/06/2009.

THOMPSON. J.B. *Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995. 427 p.

XAVIER, Luiz Gustavo Vidal. As representações do Estado de Exceção no documentário brasileiro: Notícias de uma guerra particular. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES DE COMUNICAÇÃO E POLÍTICA, 1, 2006, Salvador, BA. Disponível em: <[http://fafich.ufmg.br/compolitica/anais\\_2006/Xavier\\_2006.pdf](http://fafich.ufmg.br/compolitica/anais_2006/Xavier_2006.pdf)> Acesso em: 06/06/2009.