



## Documentário brasileiro contemporâneo e violência urbana

Maria Beatriz Colucci<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo é parte da tese desenvolvida no Doutorado em Multimeios da Unicamp, que buscou estabelecer relações entre o documentário brasileiro e a violência urbana em quatro filmes – *Notícias de uma Guerra Particular*, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, *Ônibus 174* e *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. A análise dos filmes pontuou elementos de identidade relacionados a quatro modos de ser do documentário contemporâneo, em que se destacam: as relações com o contexto histórico, que foram determinantes em sua construção e evidenciam a violência urbana brasileira no período; o tipo de negociações apresentadas e as vozes ou discursos construídos pelos diretores; as passagens entre imagens de diferentes suportes que remetem às

---

<sup>1</sup> Maria Beatriz Colucci é Doutora em Multimeios/Unicamp, professora adjunta do curso de Comunicação Social da Universidade Tiradentes (Aracaju/SE). E-mail: [bcolucci@uol.com.br](mailto:bcolucci@uol.com.br).

relações midiáticas; e a superação de modelos e renovação de linguagem, especialmente com a incorporação dos procedimentos do cinema ficcional.

## Introdução

O documentário contemporâneo caminha no sentido de uma maior reflexividade, expressa nas próprias estratégias de produção, e de um hibridismo, considerando os constantes trânsitos existentes entre as imagens. O cinema brasileiro, do final dos anos 1990 e no início do século XXI, marcou-se pela expansão do documentário e por sua inserção no mercado cinematográfico. Nesta expansão, um conjunto significativo de filmes voltou sua atenção para as questões sociais, especificamente aquelas relacionadas à violência urbana.

Neste trabalho, propomos analisar a violência urbana em quatro obras lançadas no período de 1999 a 2003: *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), *Ônibus 174* (2002) e *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003).

Para análise dos filmes, pressupomos que as relações entre realidade e representação no filme documentário podem ser compreendidas como “representificação”, conforme conceito proposto por Paulo Menezes:

como algo que não apenas torna presente, mas que também nos coloca em presença de, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto aqui como filme em projeção, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na relação, e não no filme em si mesmo. O conceito de representificação realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas (MENEZES, 2004, p.44).

Assim, a percepção dos filmes como um conjunto significativo permitiu determinada elaboração de sentidos buscada nas relações entre os filmes, o real que os determinou, e os modos segundo os quais podem ser vistos pelos espectadores, tendo em vista especialmente a experiência pessoal de

audiência dos mesmos, além da crítica produzida à época de seus lançamentos e da pesquisa realizada em ensaios e artigos científicos.

Tais filmes, em suas especificidades, definem uma identidade. São filmes brasileiros, são filmes documentários, e são filmes produzidos num contexto determinado, ou seja, nos espaços de exclusão das metrópoles brasileiras de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, num espaço de tempo também determinado, entre 1997 e 2001, considerando-se o período de filmagens propriamente dito. Essa identidade nos permite considerá-los como uma espécie de etnografia audiovisual que conforma alguns dados sobre a violência urbana brasileira nas últimas décadas. Mas os filmes também se inserem num contexto mais amplo, considerando a própria história do cinema documentário. Assim, incorporaram diferentes estratégias narrativas e visuais e destacaram procedimentos característicos do documentário contemporâneo.

Dentre as relações possíveis para análise, discutiremos neste trabalho quatro modos que nos parecem pertinentes, a partir: (1) da visão do conjunto dos filmes como uma etnografia que representifica a violência urbana no período; (2) das negociações e da autoria que remetem às formas de discursos construídos e se articulam nas estruturas narrativas; (3) das relações midiáticas estabelecidas na dimensão da tomada e em elementos extra-filmicos que conferem sentidos aos filmes; e (4) da fragmentação e do hibridismo, que caracterizam o cinema contemporâneo e definem o ritmo e a visualidade dos documentários, com a superação de modelos e renovação da linguagem.

Os quatro modos propostos certamente não são as únicas formas de abordagem desses filmes, mas foram elementos surgidos na análise que servem para corroborar o que nos pareceu mais preponderante em cada filme.



## **Uma etnografia audiovisual da violência urbana no Brasil (1997-2001)**

Consideramos que os filmes podem ser vistos como etnografia na medida em que identificamos, em seu processo de construção, uma observação etnográfica “centrada na construção de um olhar compartilhado, resultante da interação e do confronto entre universos culturais distintos” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 51), característica nem sempre visível no próprio filme, remetendo, por sua vez, aos processos específicos de sua realização.

Na medida em que os filmes documentários buscam incorporar visões sobre as estruturas sociais, “dando voz” aos diferentes sujeitos sociais, transformam-se numa “etnografia discreta”, como define Ismail Xavier. “Vivemos num período em que se tenta evitar a discussão de estruturas sociais. Diz-se que os problemas estão nas consciências, nas idiosincrasias de determinados políticos, em aspectos do dito caráter nacional, no que quer que seja, e não nas estruturas” (XAVIER, 2000). Assim, estes filmes assumem a ruptura ocorrida a partir dos anos 1970, quando os cineastas passaram a desconfiar dos seus referenciais, a ter culpas e desconfiar de seu mandato, deixando de falar “em nome de”, e questionando seu papel de “porta-voz das vítimas” (Ibid.).

*Notícias de uma guerra particular* inicia o percurso aqui proposto e, de certa maneira, o resume, pois acreditamos que neste filme a relação com o contexto histórico tenha sido mais determinante. Ou seja, consideramos que circunstâncias sociais, e políticas, sobretudo, influenciaram sobremaneira a forma como o filme se estruturou. Dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund, com a colaboração de Walter Salles, *Notícias* buscou estabelecer uma percepção sobre a criminalidade e a violência carioca a partir de depoimentos dos principais sujeitos envolvidos: policiais, traficantes e moradores de favelas. O filme é resultado de pesquisas e filmagens feitas entre 1997 e 1998 no Morro Santa Marta, bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro.

A determinação de um contexto particular, vivenciado no estado do Rio de Janeiro à época, fez de *Notícias de uma guerra particular* “um filme de

urgência". O momento era de expansão do tráfico de drogas, que criou uma verdadeira guerra civil nos morros por disputa de controle, conforme colocado logo na abertura do filme, na solução narrativa convencional da voz em *off* que resume o argumento dos diretores.

A socióloga Julita Lemgruber explica esse contexto, ressaltando o mercado lucrativo do tráfico de drogas. Para Lemgruber, o crescimento da criminalidade violenta nas favelas e nos bairros periféricos das regiões metropolitanas do país nos últimos vinte anos, determinado pela instalação do tráfico de drogas, levou aos

conflitos entre facções rivais que disputam o controle de um mercado altamente lucrativo. Também ao longo dos anos, cresceram a violência e a corrupção policiais, umbilicalmente ligadas ao tráfico de drogas. É nesses territórios pobres e carentes de serviços públicos que se registram os mais altos índices de violência letal e, evidentemente, os números revelam que são os jovens negros e pobres as maiores vítimas (LEMGRUBER, 2004).

Politicamente, o ano de 1997 no estado do Rio de Janeiro foi marcado por um momento crítico do governo do PSDB de Marcelo Alencar (1994-1998), que adotou uma política de enfrentamento ao narcotráfico, comandada pelo chefe da Secretaria de Segurança Pública, General Nilton Cerqueira, que acreditava numa solução bélica para a guerra de traficantes nos morros cariocas. As operações de confronto resultaram na prisão e morte das principais lideranças do tráfico, e na morte de vários policiais em ação.

Paradoxalmente, do outro lado, o chefe geral da Polícia Civil, Hélio Luz – que exerceu o cargo de 1995 a 1997 –, pretendia mostrar como a polícia estava agindo e como esta só fazia política de controle, de repressão. Em seu depoimento ao filme, Hélio Luz diz que “a polícia foi criada para ser corrupta e violenta, para fazer a segurança da elite que se protege recrutando moradores de periferia” (NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR, 2005).

Ele enfatiza o caráter político da polícia, dizendo que “se a cidade é injusta, garantimos a sociedade injusta. O excluído fica sob controle.” O tráfico é, segundo ele, é apenas um “espaço de exclusão”. E aponta a violência da

miséria: “Para o miserável é emprego, não opção, trocar R\$112,00 por mês por R\$300,00 por semana. A miséria é violenta” (Ibid.).

Segundo Alba Zaluar, para refletir sobre a violência urbana no Brasil de hoje é preciso entender o que representam dois negócios-chave, o tráfico de drogas e o contrabando de armas, negócios extremamente lucrativos ao funcionamento de um mercado livre de qualquer limite institucional ou moral, exatamente porque tratam com mercadorias ilegais, atividades econômicas que tendem a ser muito lucrativas para personagens estrategicamente posicionados que atravessam fronteiras e nações. Tal característica é o que pode explicar, para a antropóloga, as próprias consequências do aumento da violência. (ZALUAR, 2002).

Outras personagens do filme, moradores de favelas, como Paulo Lins – em sua primeira aparição para a televisão, antes da publicação do livro *Cidade de Deus* –, o casal Janete e Adão Xalebaradã, e o líder comunitário Itamar Silva, também se referem ao contexto de expansão do tráfico, especialmente da cocaína, e das armas nas favelas. Eles enfatizam as mudanças provocadas na ação dos policiais e na vida das próprias comunidades, num discurso muito próximo ao cientificamente elaborado pelas pesquisas antropológicas e sociológicas de Alba Zaluar, Julita Lemgruber e outros.

Para Janete, a entrada das armas no morro fez com que a polícia entrasse no lugar com mais cautela, porque passou a ter medo das reações. Para ela, isso foi o lado bom do tráfico. O lado ruim, aponta, é a crueldade: “matam, esquartejam e mostram a comunidade pra ninguém vacilar, senão vai para a vala” (NOTÍCIAS, 2005). É Janete quem melhor define a nova geração de traficantes dos morros, ao dizer que tem “espírito suicida”: são “guerreiros” que não usam drogas e se preocupam com o corpo.

Paulo Lins também enfatiza a mudança ocorrida com a “democratização” da cocaína: “a coisa ficou mais violenta” (NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR, 2005), diz. Para ele, isso gerou na favela uma necessidade de delimitar territórios, de competição pelo lucro. “Quando saiu do espaço dos ricos para o espaço dos pobres a coisa ficou mais violenta. As mortes começaram a aparecer na mídia, sair do espaço da favela” (Ibid.).

O papel de Hélio Luz em *Notícias de uma guerra particular* é determinante, não só por seu depoimento, que contribui para contextualizar as informações de outros “personagens”, como por possibilitar à equipe de filmagem o acesso às informações. Se não fosse exatamente pelo cargo de chefia ocupado por Luz, o filme não teria conseguido apresentar muitas de suas imagens, como o depósito de armas e os depoimentos dos meninos na instituição Padre Severino, por exemplo. Tanto é assim que em *Ônibus 174*, algumas imagens de *Notícias de uma guerra particular* foram utilizadas, pois o contexto era outro e os acessos tornaram-se muito mais difíceis, como observa o próprio João Moreira Salles (Ibid.).

Ressaltamos ainda o “encontro inesperado” com Rodrigo Pimentel, e as gravações feitas logo após o primeiro contato, conforme explicou Moreira Salles (Ibid.), que fazem surgir o depoimento que inclusive dá nome ao filme. O documentarista analisa que isso foi ato de filmagem, portanto carregado da intensidade da tomada, pois que o entrevistado revelou-se totalmente diante da câmera, algo que parece inesperado até para o próprio, pela honestidade com que avalia sua ação no BOPE diante da câmera. Saberemos depois que Pimentel também tem formação em cinema, tendo atuado como co-produtor em *Ônibus 174*, no qual também tem ação decisiva para explicar os acontecimentos.

Para Moreira Salles, *Notícias de uma guerra particular* assume um desencanto e um ceticismo em relação à maneira como o problema da violência é enfrentado no Brasil, mas não pode ser considerado pessimista. Apenas mostra, através da metáfora do “beco sem saída”, que não há solução, pelo menos se for mantida a mesma política em relação à segurança pública. Ele fala, ainda, que a edição do filme acentuou “um certo impulso em direção à entropia”: o filme começa mais organizado e caminha para a anarquia absoluta, o caos, terminando na morte (Ibid.).

O filme *Notícias de uma guerra particular* mostra que a violência é fruto da ausência de diálogo entre os envolvidos na guerra. “O próprio tom cético que finaliza o documentário abre ainda mais esta possibilidade: onde há efetivamente uma guerra, os beligerantes devem se sentar para discutir as

diferenças e negociar, até – ou fundamentalmente – as injustiças praticadas pelas partes.” (RIBEIRO, 2000, p. 240).

Segundo os diretores, o foco final na morte era uma certeza, a ponto de a produção esperar notícias de um policial morto em ação para finalizar as filmagens. O final do filme, além da morte de um policial e de um morador, dá ênfase ao crescimento da violência: na tela inscrições mortuárias aparecem ocupando todo o espaço, numa lápide que ao final está completamente tomada pelos nomes que não são mais legíveis, restando somente a tela preta. João Moreira Salles informa que os nomes não foram inventados, nem quando não havia mais nenhuma possibilidade de o espectador identificá-los (NOTÍCIAS, 2005). Foram mortes reais, que a produção do filme contabilizou e que mostram uma preocupação quanto aos próprios princípios do gênero documentário.



## **Negociação e autoria: as diferentes vozes do filme documentário contemporâneo**

Percebendo os documentários analisados como uma etnografia, colocamos em evidência sua construção dialógica e polifônica, como ressaltado por James Clifford (CLIFFORD, 1998), através da qual é negociada ativamente uma visão compartilhada da realidade, que aceita a multisubjetividade como parte importante de seu processo constitutivo. Assim, as negociações estabelecidas e refletidas nas vozes incorporadas aos filmes, além de se referirem a um contexto histórico determinado, permitem a expressão da diversidade social e cultural dos discursos que, em seu conjunto, contribuem para representificar a violência urbana.

Para Eduardo Coutinho, o documentário é sempre uma negociação: “Você tem que se servir do desejo do outro para que haja filme. Isso porque, na verdade, a negociação que ocorre antes, durante e depois da filmagem, mas sobretudo durante, é uma negociação de desejos” (Apud MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 131). O documentarista defende que para este encontro com o outro o cineasta deve ir o mais vazio possível de si mesmo, de suas ideologias e do seu passado, para realmente saber as “razões do outro”. Assim, mesmo sabendo que esse vazio não é absoluto, Coutinho destaca a relevância de uma construção dialógica no documentário, que se realiza a partir de uma escuta cuidadosa do outro e que, independentemente do vínculo estreito à pesquisa antropológica, manifesta um olhar etnográfico.

O prisioneiro da grade de ferro expressa de forma mais contundente essa idéia de negociação, visto que neste filme as relações entre documentarista e documentados assumem características particulares, que o diferem dos outros. Paulo Sacramento passa a câmera para a mão dos detentos, e incorpora, na montagem, suas diferentes vozes juntas às da equipe de filmagem, do diretor de fotografia e do próprio documentarista, num discurso único e ao mesmo tempo plural.

A opção adotada por Sacramento foi a de construir o filme a partir da visão dos detentos sobre o Carandiru. Para isso, a equipe de filmagem realizou

um workshop de direção de fotografia e de som, ensinando aos detentos os princípios técnicos necessários ao manejo da câmera, um equipamento digital igual ao usado pelo diretor. A proposta de Sacramento evidencia uma noção de alteridade que permeia toda a constituição do filme, visto que os personagens apresentados são participantes ativos nessa construção, não se mostrando por intermédio da câmera do diretor. Já no título do documentário, Paulo Sacramento explicita sua proposta, acrescentando entre parênteses a expressão "auto-retratos". Nas seqüências iniciais de *O prisioneiro*, um dos detentos, "FW", com a câmera na mão, canta um rap sobre o que o espectador vai ver: "é a realidade na tela"; "o filme começa agora"; "esse é o Carandiru de verdade; é nosso auto-retrato" (*O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO*, 2004).

Além de refletir sobre o próprio cinema, pois abre ao espectador sua forma de acesso àquela realidade – incluindo inúmeras vezes no filme a própria câmera –, esse formato de realização mostra um movimento de reconhecimento do diretor de suas impossibilidades, dos limites impostos ao seu conhecimento do ambiente do presídio. Isso seja por motivos práticos ou pelo excesso de clichês criados no jornalismo e na ficção na representação desse espaço, como observa Eduardo Valente:

As imagens são parte de um mesmo todo, e quem as captou não faz a menor diferença porque todos (inclusive a equipe original, o que é impressionante) assumem a mesma voz, têm o mesmo peso, tornam-se um só. A um ponto em que o diretor de fotografia Aloísio Raulino declarou, em debate, que não consegue, ao ver o filme, saber mais o que ele filmou e o que foi filmado pelos detentos (VALENTE, 2003).

O movimento de "câmera na mão dos detentos" foi assim trabalhado de forma a mostrar que a realidade é "fluida, inconstante e complexa". Não saber exatamente onde começam os trechos filmados pelos detentos, pelo diretor e sua equipe, acentua a fragmentação do filme, e relaciona a produção de sentidos a uma visão do todo.

Este movimento do diretor também reflete o tipo de argumentação pretendida, de não privilegiar nenhum ponto de vista. Ao fazer isso ele já argumenta. O documentário sempre se apresenta, diz Bill Nichols, como um

enunciado acerca do mundo histórico construído por seu realizador (NICHOLS, 2005).

Devemos ainda considerar o fato de todos os filmes analisados usarem uma “direção compartilhada”, o que por si só já é significativo: em *O prisioneiro* isto é feito pela inclusão das imagens gravadas pelos detentos e pela equipe; em *Notícias de uma guerra particular* e em *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, pela presença de dois diretores, respectivamente Kátia Lund e João Moreira Salles, e Paulo Caldas e Marcelo Luna; e em *Ônibus 174*, pela co-direção de Felipe Lacerda.

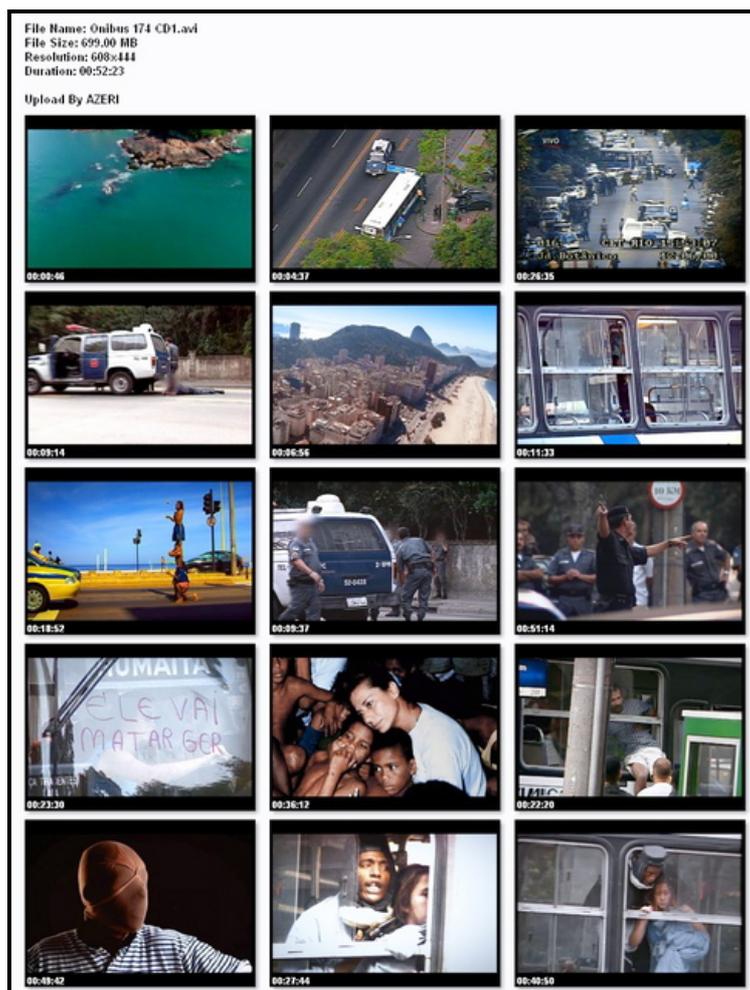
Nesse sentido, a proposta mais inovadora é justamente a de Paulo Sacramento, que não se considera um documentarista “no sentido clássico”, o que abre ainda mais a discussão sobre as diferentes formas do documentarismo brasileiro. Ele diz que a tentativa de identificá-lo como parte de um grupo de “novos documentaristas” não é pertinente, visto ser *O prisioneiro* sua única obra documental, feita totalmente distante “da classe cinematográfica”. “Quero fazer ficção, documentário, filmes experimentais, ensaios,... E escrever, dirigir e montar (não necessariamente nessa ordem)”, diz Sacramento (Apud CAETANO, 2005, p. 323). Ressaltamos que, excluindo-se João Moreira Salles, todos os diretores aqui analisados não podem ser vistos como documentaristas, num sentido restrito. José Padilha, por exemplo, atuava como produtor, sendo o filme *Ônibus 174* a sua estréia na direção de cinema. E Paulo Caldas também vinha de experiências anteriores em ficção, tendo realizado obras experimentais e um longa-metragem de sucesso, *Baile perfumado* (1997), dirigido em parceria com Lírio Ferreira.

Outro aspecto a se destacar nesse item são as relações entre o espectador e o tema, vistas a partir de suas estratégias narrativas. Tatiana Monassa observa que, na maioria das vezes, o acesso à realidade apresentada é feito, no caso dos documentários, através da figura de um mediador e não de um contato direto. Podemos exemplificar isso em *Notícias de uma guerra particular*, *Ônibus 174* e *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*. Apesar de existir, nesses filmes, uma certa aproximação entre o espectador e tudo que é visto na tela, ainda identificamos neles a presença do mediador:

“olha-se indiretamente, sem contato direto com a realidade sobre a qual quer preferir conhecimento, mas nunca de fato conhecer” (MONASSA, 2005, p. 114).

Ao usar a figura do mediador, os filmes descartam a “visceralidade” nas relações entre o espectador e o tema, presentes, por outro lado, em O prisioneiro da grade de ferro, filme que para essa autora afirma a própria impossibilidade de uma mediação que não seja a da câmera,

presente diversas vezes na imagem, numa auto-reflexividade que integra o processo de imersão, uma vez que legitima nossa entrada no ambiente, [...] o acesso a todas as imagens e narrativas. Através da atitude descritiva e do acompanhamento próximo do cotidiano dos personagens, o espectador é convocado a compartilhar as experiências dos detentos (Ibid., p. 115).



## Relações midiáticas no documentário brasileiro

Como afirma Lúcia Santaella, a cultura das mídias tem como traços característicos a provisoriedade – a cultura do efêmero, do fugaz – e a mobilidade:

Uma mesma informação passa de mídia a mídia, repetindo-se com algumas variações na aparência. É a cultura dos eventos em oposição aos processos. Cultura do descontínuo, do esquecimento, de aparições metafóricas, em oposição aos contextos mais amplos e à profundidade analítica (SANTAELLA, 1992, p. 18).

Porém, apresentando potenciais e limites próprios de sua natureza, as mídias tendem a criar redes intercomplementares que colocam em movimento a própria cultura. Assim, na medida em que passa de uma mídia para outra, o receptor “vai gradualmente formando a sua opinião acerca da realidade a partir de uma multiplicidade de fontes” (Ibid., p. 20).

Por isso, acreditamos que o filme documentário seja um meio privilegiado para aprofundar a reflexão sobre determinados aspectos da vida social, econômica e política ou mesmo sobre o universo das imagens contemporâneas, tendo em vista a possibilidade de uma argumentação menos superficial dessa realidade, e de uma interface com linguagens de diferentes mídias.

Nos filmes analisados, alguns sentidos se sobressaem nas relações midiáticas existentes, seja no âmbito do próprio filme, seja em suas relações com a mídia. Estas relações estão presentes nos quatro filmes, sendo preponderantes em *Ônibus 174*. Este filme segue um movimento contrário a Notícias de uma guerra particular, que se coloca inicialmente em forma de reportagem. Em *Ônibus 174*, o filme parte da reportagem televisiva, mostrando o trânsito entre as mídias ao reunir imagens veiculadas de arquivo em TVs, fotografias publicadas em jornais, e imagens de câmeras de segurança, dentre outras.

Por suas características, *Ônibus 174* se enquadra no que Brian Winston apontou como uma tendência contemporânea de filmes que resistem à camisa-de-força representada pelo cinema-direto, que para ele limitou o documentário ao jornalismo. Interessante é que este documentário faz isso exatamente partindo do discurso jornalístico, que surge ressignificado pelo conjunto de depoimentos.

Tal resistência muito freqüentemente envolve a recuperação ou a descoberta das velhas tradições do documentário. Essas abordagens do cinema não-direto enfatizam a diferença entre o documentário e outras formas de não-ficção ou relato, exatamente devido à disposição do documentário em reconstruir eventos anteriormente testemunhados [...], para permitir a poesia, o engajamento político, a expressão pessoal – para permitir uma série de coisas que o documentário jornalístico ignorou ou ativamente descartou (WINSTON, 2005, p. 24).

Brian Winston alerta que o domínio do cinema direto sobre o documentário limitou-o ao jornalismo e jogou por terra a idéia do documentário como um “tratamento criativo da realidade”, conforme Grierson definiu, inclusive para distanciar o documentário das produções jornalísticas. “As normas do jornalismo, as restrições adequadamente aplicadas para limitar as mediações jornalísticas – em essência, que o jornalismo deve ser sempre não intervencionista –, tornaram-se as normas e as restrições para os documentaristas.” (Ibid., p. 24).

Ao analisar os noticiários e as imagens relacionadas ao assalto do ônibus 174, Esther Hamburger salienta que, “em contraste com a ficção cinematográfica que a TV mostra na véspera, o protagonista deste *reality show* define a sua ação como ‘para valer’” (HAMBURGER, 2005, p. 205), o que evoca a fala de Sandro vista no filme. Como observa Bill Nichols, os *reality-shows* “elevaram o grau em que a televisão consegue explorar, simultaneamente, a sensação de autenticidade documental e de espetáculo melodramático” (NICHOLS, 2005, p. 18).

Para Hamburger, *Ônibus 174* propicia elementos que estimulam a reflexão sobre as relações entre os cidadãos de segmentos sociais pouco visíveis e as formas de produção da representação na televisão e no cinema.

Ônibus 174 trata do que poderia ser denominado um “fenômeno midiático”. A presença das câmeras transformou um assalto de pequenas dimensões em um acontecimento nacional com repercussão internacional. [...] A presença da mídia introduz uma variável que paralisa a polícia, deixando procedimentos técnicos de rotina à mercê de comandos políticos e, posteriormente, após a prisão, a ausência de câmeras permite o ato ignóbil de vingança (HAMBURGER, 2005, p. 202).

Se, por um lado, a presença das câmeras paralisou a polícia, por outro foi determinante para mobilizar o seqüestrador. O Sandro que apareceu nas tevês não parece o mesmo no depoimento daqueles que o conheceram, sendo o filme responsável por contextualizar isso, ao contrário da TV.

Para Amir Labaki, *Ônibus 174* se insere no sub-gênero dos “thrillers documentários”, indo na contracorrente da “glorificação da violência” ao tentar explicá-la (LABAKI, 2005, p. 172). Por outro lado, diz Esther Hamburger, o filme cumpre o mesmo papel da cobertura televisiva: “o de mostrar TV, polícia e governo juntos, reféns por algumas horas de um menino vítima que por alguns momentos dirige o espetáculo” (Ibid., p. 206).

### **O filme híbrido do século XXI: múltiplas influências entre ficção e documentário**

Dos filmes analisados, é o *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* o filme que mais dialoga com as novas formas do documentário contemporâneo, seja pela fragmentação dos discursos, seja pelo hibridismo que permeia sua construção, assumindo explicitamente a ficção no documentário. O filme incorpora várias cenas construídas especialmente para ilustrar os diferentes discursos apresentados no filme, numa estratégia que reforça a dramaticidade dos depoimentos. Assim, há a cena da televisão passando o filme de Simião Martiniano; a imagem de uma arma atirando contra o céu quando Garnizé conta como Helinho matou o assaltante que seis meses antes levava dele (Garnizé) o dinheiro e a roupa do corpo; e a seqüência da câmera subjetiva que percorre, como numa fuga, os caminhos estreitos da favela. Nessa última, o espectador só ouve a respiração ofegante

do “sujeito-da-câmera”. A seqüência de abertura também pode ser mencionada, um trabalho da direção de arte que mistura os créditos às ilustrações grafitadas e à música do rap. Nos próprios créditos, que incluem direção de arte e programação visual, podemos comprovar essa aproximação com o universo da ficção.

Mas o fato de existir, em *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* uma estética ficcional predominante, não altera a argumentação acerca da realidade histórica que pretende apresentar. Nessa instância, o filme renova a própria linguagem do documentário. Ao utilizarem elementos da linguagem de ficção, os diretores reforçam a impossibilidade de apreender totalmente o real no filme. Como afirma Paulo Caldas: “A partir do momento que ligamos a câmera, nada mais é real, tudo é manipulável” (JORNAL DO BRASIL, 2000). E isso não significa um descomprometimento com a informação apresentada: “O que informamos não é brincadeira, pois manipula a opinião das pessoas. É preciso ter critérios”, diz Caldas em depoimento a Lúcia Nagib (Cf. NAGIB, 2002, p. 140).

Ao longo de sua história, o documentário despiu-se de seu caráter de registro histórico, para assumir um papel de agente e interventor de alguma realidade, provocador de algo que não seria, sem ele. Assumiu-se que o processo de filmagem é transformador do que quer que exista antes dele. Os realizadores desse Rap porém, chegam a ultrapassar essa proposta [...] ao reconstituir relatos orais, passados e portanto não documentáveis, como uma espécie de ilustração do imaginário de seus entrevistados (MELIANDE, 2006).

Ao abolir a figura do narrador, os diretores de *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* acentuaram sua fragmentação e evitaram destacar um ponto de vista, como também fez Paulo Sacramento em *O prisioneiro da grade de ferro*, ao incluir diferentes dimensões do Carandiru, a partir do registro feito pelos detentos. Mas é preciso ressaltar que se em *O rap* existe a fragmentação, existe também um elemento que agrupa os depoimentos, que é exatamente a música do rap. Assim, as letras das músicas direcionam o espectador para uma construção sobre as relações entre a favela e a violência que confronta as representações estigmatizadas.

Nos filmes analisados, percebemos também como o documentário contemporâneo vem incorporando o próprio documentário, e refletindo sobre o universo cinematográfico e midiático, na medida em que utilizam imagens “roubadas” de outros filmes e mídias. *Notícias de uma guerra particular* usa imagens de *Futebol* (1988), do próprio João Moreira Salles, *Santa Marta* (1987), de Eduardo Coutinho, e *Uma avenida chamada Brasil* (1989), de Octávio Bezerra, além de imagens de arquivo de televisões, como TV Manchete e da BBC, especialmente nas cenas de confronto. Em *Ônibus 174*, há imagens de Notícias, além é claro do vasto material de arquivo das televisões e jornais brasileiros, como Rede Globo de Televisão, Rede Record, TV Bandeirantes e Jornal O Globo.

O depoimento de João Moreira Salles, confirma isso, ao analisar que o papel do cinema é refletir sobre si mesmo e avançar na linguagem:

De um modo geral, nosso cinema deveria olhar menos para baixo e erguer os olhos, se não para cima, onde estão os poderosos, ao menos para os lados: cineastas falando do seu mundo. [...] A vida da gente, os nossos afetos, a nossa eventual mediocridade, a nossa eventual impotência? A respeito do debate do tráfico, acho que já estamos fazendo isso há muito tempo. Certamente não é o cinema que dará uma contribuição importante para a discussão. Não é o nosso papel. O papel do cinema é refletir sobre si mesmo. É avançar a gramática (Apud COLOMBO, 2006).

A postura dos documentaristas e cineastas de aceitação da manipulação do real, e suas reflexões explicitadas em todo o processo de construção dos filmes parecem, assim, indicar uma abertura e uma renovação do gênero, além de uma afirmação do documentário como forma privilegiada de compreensão da contemporaneidade, especialmente considerando as relações que estabelecem com a realidade histórica brasileira.

## **Considerações finais**

Em sua trajetória até a contemporaneidade, o documentário brasileiro se expandiu e influenciou o cinema de ficção, consolidando uma “janela” no

mercado cinematográfico do país que possibilitou uma repercussão internacional aos filmes, como demonstram os inúmeros prêmios recebidos somente pelas obras aqui estudadas.

No documentário brasileiro do final do século XX e início do século XXI, muitos cineastas experimentaram a realização de documentários, mesmo sem se considerarem documentaristas no sentido “clássico” da palavra, o que contribui para alargar o termo e superar estreitas conceituações sobre o gênero. Significativo é, por outro lado, o fato de cineastas destacados no cinema de ficção terem se dedicado ao documentário, como Nelson Pereira dos Santos, por exemplo. Este cineasta, que praticamente iniciou a aproximação do cinema com os dramas da realidade social brasileira no final dos anos 1950, dirigiu três documentários entre 2001 e 2004: *Meu compadre Zé Kétti*, *Raízes do Brasil* e *Glauber, o filme, labirinto do Brasil*.

Podemos dizer, assim, que a prática do documentário contemporâneo, embora manifeste identidades entre filmes e documentaristas, não pode ser facilmente enquadrada em um modelo fechado, pois as iniciativas são mais individuais, não havendo um grupo, uma proposta político-ideológica sistematizada ou um compromisso em manter um tema único. Mais importante é a história, ou o próprio fazer cinematográfico. Assim, o campo do documentário mostra-se aberto à experimentação, exatamente a primeira característica que marcou o gênero e permitiu que este se mantivesse ativo até hoje.

Na expansão do documentário brasileiro, observamos, neste artigo, o destaque à tematização da violência urbana. Esse movimento de aproximação com a realidade histórica brasileira e sua problematização focada na violência não se deu somente no cinema documentário, mas impregnou, a partir dele, todo o cinema brasileiro. Sem dúvida, o cinema brasileiro dos primeiros anos do século XXI foi marcado pelas abordagens da violência urbana, dos conflitos sociais, dos dramas particulares e das guerras cotidianas vividas nos espaços de exclusão das grandes cidades brasileiras. Assim, ao lado dos quatro documentários analisados, se sobressaem títulos de ficção como *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Quase dois irmãos*, que certificam a pertinência de um

estudo como este. De toda forma, é significativo que, nas análises do cinema brasileiro contemporâneo, vários filmes documentários estejam relacionados entre as produções mais importantes – o que só havia ocorrido antes nos tempos do Cinema Novo –, demonstrando o quanto esse gênero ampliou sua visibilidade, mesmo que reconheçamos que será sempre periférico em relação ao filme de ficção, como fazem questão de enfatizar teóricos e cineastas, como Ismail Xavier, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles.

## **Bibliografia**

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. Antropologia e imagem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

BONEFF, Alfredo. Rap contra a exclusão encerra debates. Festival do Rio BR. Seção Seminários e Debates. Rio de Janeiro. 24 out. 2000. Disponível em: <<http://www.festivaldoriorio.com.br/web3/revista/seminarios/semi01.htm>>. Acesso em: 15 set. 2001.

CAETANO, Daniel (org.). Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: \_\_\_\_\_. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 17-62.

COLOMBO, Sylvia. Ladainhas das seis da tarde. Folha de São Paulo. São Paulo, 26 mar. 2006. Caderno Mais. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2603200610.htm>> Acesso em: 25 mai. 2006.

FOLHA DE SÃO PAULO. Documentaristas discutem de quem é a obra, afinal. Folha de São Paulo. São Paulo, 01 abr. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0104200407.htm>> Acesso em:

\_\_\_\_\_. Três questões sobre documentário. Folha de São Paulo. São Paulo, mar. 2001. Caderno Mais, p.3.

HAMBURGER, Ester. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: O cinema do real. op. cit., p.196-215.

JORNAL DO BRASIL A vida não é um filme. Rio de Janeiro, 5 mar. 2000. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/atualiza/artigos/iq10032000.htm>>. Acesso em: 07 out. 2000.

LABAKI, Amir (org.). É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005.

\_\_\_\_\_. Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo: Francis, 2006.

LEMGRUBER, Julita. Violência, omissão e insegurança pública: o pão nosso de cada dia. In: ENCONTRO ANUAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS. Anais, 1º de junho de 2004.

MELIANDE, Marina. Os pequenos príncipes, um breve comentário sobre o vencedor da competição brasileira do Festival "É Tudo Verdade 2000". Contracampo. Rio de Janeiro, n. 16, 05 jul., 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/16/pequenosprincipes.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2006.

MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação – verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia Caiuby; BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da et. al (orgs.). Escrituras da imagem. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2004, p.21-48

MONASSA, 2005. da imersão, ou como a postura cinematográfica determina uma postura social. In: CAETANO, Daniel (org.). Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 111-120.

NAGIB, Lúcia. O cinema da retomada. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2002.

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

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Produção: Intérpretes: Hélio Luz; Rodrigo Pimentel; Paulo Lins; Adão Xalebaradã e outros. Roteiro: João Moreira Salles; Kátia Lund; Walter Salles. [S.I]: VideoFilmes, 2005, 2 DVDs (56 min), son., color, DVD.

O PRISIONEIRO da grade de ferro. Direção: Paulo Sacramento. Produção: Gustavo Steinberg e Paulo Sacramento. Intérpretes: Celso Ferreira de Albuquerque; Jonas de Freitas Cruz; José Heleno da Silva; João Vicente Lopes. Roteiro: Paulo Sacramento. [S.I]: Olhos de Cão; Califórnia Filmes, 2004. 1 DVD (124 min), son., color, DVD.

O RAP do pequeno príncipe contra as almas sebosas. Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Produção: Clélia Bessa. Intérpretes: Hélio José Muniz Filho; Alexandre Garnizé e outros. Roteiro: Marcelo Luna, Fred Jordão e Paulo Caldas. [S.I] Riofilme, 2001. 1 fita videocassete (75 min), son., color., VHS.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Intérpretes: Luiz Eduardo Soares; Rodrigo Pimentel; Yvonne Bezerra de Mello; Sandro do Nascimento e outros. Roteiro: José Padilha. [S.I]: Riofilme, 2002. 1 DVD (118 min), son., color, DVD.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Uma notícia desta e outras guerras. In: Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, vol. 10, n. 1, 2000, p. 237-242.

SANTAELLA, Lúcia. Cultura das Mídias. São Paulo: Experimento, 1996.

VALENTE, Eduardo. O prisioneiro da grade de ferro (autoretratos). Contracampo. Rio de Janeiro, n.53, 2003. Disponível em: <[www.contracampo.com.br/53/prisioneirodagradedeferro.htm](http://www.contracampo.com.br/53/prisioneirodagradedeferro.htm)>. Acesso em 30 set. 2004.

WINSTON, Brian. Claiming the real: the documentary film revisited. Londres: BFI Publishing, 1995.

XAVIER, Ismail. Encontros inesperados: entrevista com Ismail Xavier. In: CONTI, Mario Sergio. Folha de São Paulo, Editoria MAIS!, 03 dez. 2000, p.8-13.

ZALUAR, Alba. Crime organizado e crise institucional. Núcleo de Pesquisa das Violências. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <[http://www.ims.uerj.br/nupevi/artigos\\_periodicos/crime.pdf](http://www.ims.uerj.br/nupevi/artigos_periodicos/crime.pdf)>. Acesso em: 16 abr. 2004.