

## A CONSTRUÇÃO DA “VOZ” NOS DOCUMENTÁRIOS OBSERVATIVOS *JUSTIÇA* E *JUÍZO*

Bertrand Lira \*

**Resumo:** Pretendemos discutir, com este artigo, como se dá a construção da “voz” no documentário do tipo observativo tendo como objeto de abordagem os filmes *Justiça* e *Juízo* de Maria Augusta Ramos. Utilizaremos aqui o conceito de “voz” de Bill Nichols como um modo particular de um cineasta de representar o mundo histórico através da organização de sons e imagens captados do real na produção de um documentário.

Palavras-chaves: cinema direto, documentário observativo, a voz no documentário, *Juízo* e *Justiça*.

**Resumen:** Nos proponemos discutir en este artículo cómo tiene lugar la construcción de la “voz” en el documental observacional, siendo nuestro objeto de abordaje las películas *Justiça* y *Juízo*, de Maria Augusta Ramos. Utilizaremos aquí el concepto de “voz” de Bill Nichols, entendiéndolo como el modo particular a través del cual un cineasta representa el mundo histórico mediante la organización de sonidos e imágenes captadas de la realidad en la producción de un documental.

Palabras clave: cine directo, documental de observación, la voz en el documental, *Justiça* y *Juízo*.

**Abstract:** I intend to discuss the construction of "voice" in observational documentary analyzing the films *Justiça* and *Juízo* by Maria Augusta Ramos. Here we use the concept of “voice” of Bill Nichols as the particular mode of a filmmaker to represent the historical world through the organization of sounds and images captured from real to produce a documentary.

Keywords: direct cinema, observational documentary, the voice in documentary, *Justiça* and *Juízo*.

**Résumé:** Nous avons l'intention de discuter dans cet article de la construction de la “voix” dans le documentaire d'observation à partir des films *Justiça* et *Juízo* de Maria Ramos Augusta. Ici, nous utilisons la notion de “voix” dans le sens de Bill Nichols, comme un mode particulier propre à un cinéaste pour représenter le monde historique à travers l'organisation de sons et d'images capturés dans le réel afin de réaliser un documentaire.

Mots-clés: cinéma direct, documentaire d'observation, la voix dans le documentaire, *Justiça* et *Juízo*.

---

\* Professor do Departamento de Mídias Digitais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba-UFPB/João Pessoa.  
E-mail: bertrandlira@hotmail.com

## **Introdução**

A realização de um documentário é um processo que passa pela organização e tratamento de sons e imagens de que um realizador lança mão para comunicar ao expectador certos aspectos de uma determinada realidade. A “voz” de um documentário é o resultado do uso de recursos os mais diversos visando à expressão de uma visão particular sobre o mundo histórico. A essas estratégias diferenciadas de abordagem do real, Nichols (2005) chama de “voz”. A “voz” diz respeito também à palavra falada dos personagens, mas seu significado vai mais além, abrangendo também todo o arsenal de recursos expressivos proporcionados pelo audiovisual no registro e na expressão de um pensamento a respeito do real.

O presente artigo pretende abordar a construção dessa “voz” num dos seis modos de representação do real, identificados por Nichols, na produção de um documentário. Nesse caso, escolhemos o modo observativo, tendo como objeto de análise os documentários *Justiça e Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2004 e 2007). Nos modos de representação ou modos de abordagem do real elencados por Nichols, figuram, além do modo observativo, os modos expositivo, poético, participativo, reflexivo e performático que mencionaremos a seguir.

A “voz” identificada na realização de um documentário pode ser a perspectiva do diretor ou da instituição patrocinadora. Trata-se de um conjunto de “ênfases e consequências” que, segundo Nichols (2008), constituem uma forma dominante de organizar um documentário revelando de forma sutil ou mais explícita a articulação de um argumento que expõe uma forma de ver um determinado aspecto do mundo histórico.

O documentário observativo propõe uma observação espontânea da experiência vivida, abrindo mão do controle hegemônico exercido noutros modos de representação do real, a exemplo dos modos expositivo e poético.

É como se o que está na tela é “o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar”. No entanto, por trás dessa “observação espontânea”, premissa básica que norteia o documentário observativo, há uma série de procedimentos deliberadamente adotados pelo realizador na construção do seu ponto de vista sobre o mundo histórico que vai da escolha do tema e dos fragmentos da realidade a serem registrados pela câmera à seleção e ordenação desse material na montagem.

Nos filmes em questão, a câmera observa o cotidiano de adultos e menores infratores enredados com a justiça, acompanhando audiências em tribunais do Rio de Janeiro que envolvem acusados, familiares, juízes, defensores públicos e promotores. Não é a câmera que vai provocar essas audiências, mas é certo que sua presença vai interferir na atitude e comportamento dos personagens retratados contribuindo para exacerbar o teatro social estabelecido. Esses documentários, estruturados sob o modo observativo do mundo histórico, recusam a voz de autoridade (*voz-over*), as reconstituições históricas, ações repetidas para a câmera, efeitos sonoros adicionais, legendas e até mesmo as entrevistas.

Vamos procurar identificar nesse aparente distanciamento e neutralidade com o objeto filmado nos documentários *Justiça* e *Juízo* de que forma se dá a construção de uma perspectiva singular do realizador, com a escolha de técnicas “cinemáticas e estilísticas” no tratamento das imagens e sons captados do real, que tenta nos fazer aderir a essa visão de mundo e seus valores através do produto fílmico apresentado.

### **Modos de representação do real**

Além do modo observativo, abordaremos, de forma breve, os outros cinco modos de representação do real, identificados por Nichols (2005), trabalhados pelos documentaristas na organização do material fílmico quando das suas investidas no mundo histórico. Desta forma, podemos

entender as estratégias do modo observativo cotejando-as com o conjunto de ênfases e conseqüências dos outros modos de abordagem da realidade. Os outros modos são o poético, o expositivo, o participativo, o reflexivo e o modo performático. O autor chama atenção para o fato de que um ou outro modo pode ser o modo dominante em um documentário, que pode apresentar convenções estilísticas de outros modos.

Apesar de haver uma cronologia no aparecimento desses modos de representação, um modo dominante num determinado período histórico não apaga os modos existentes anteriormente. O documentário poético, por exemplo, surge nos anos 20 do século passado em consonância com as vanguardas artísticas da época, extraindo do mundo histórico as imagens que compõem sua matéria-prima. No entanto, “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: 138). Temos como um filme emblemático do modo poético, *A Chuva* (Joris Ivens, 1929), onde o registro de um dia chuvoso em Amsterdam é pretexto para uma exploração estética dessas imagens.

Ao contrário do modo poético, o modo expositivo de abordagem do real (o chamado “documentário clássico”), surge na mesma década, se tornando o conjunto de procedimentos mais amplamente utilizados até os dias atuais na representação do mundo histórico, na sua perspectiva educativa. É dos seis modos o que mais explicita sua voz argumentativa, isto é, seu discurso retórico na busca de convencimento e persuasão. Com o uso dominante da voz *over* (comentário em voz de Deus) ou locução, organiza as imagens em função de um discurso previamente elaborado. Sua tônica é o convencimento, a construção de um ponto de vista inequívoco sobre determinado aspecto do real. Segundo Nichols (2005: 143), “os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham um papel secundário.”

O modo participativo é uma variante do modo observativo surgido com o cinema direto americano nos anos 1960. Como observa Ramos (2008: 269), “no primeiro momento do cinema direto, acredita-se numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo.” Bem cedo, um grupo de cineastas, liderados por Jean Rouch e Edgar Morin, propôs uma metodologia (ou procedimento estilístico) interativa em que a presença do realizador nas circunstâncias da tomada se dá como parte do processo de intervenção e representação do real. Na ética participativa, há uma relação dialógica entre o documentarista e o seu tema, os diálogos e depoimentos são sua tônica. Diferente do modo observativo, a intervenção do realizador e sua equipe no mundo histórico representado salta aos olhos na abordagem participativa.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta (...) torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.) (Nichols, 2005: 154).

Um filme fundador da ética participativa é *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960) que também inaugura o modo reflexivo elencado por Nichols para quem esse modo de abordagem da realidade social enfatiza as questões éticas envolvidas na representação do outro. O documentário é reflexivo quando “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” (2005: 163). Na ética reflexiva, o espectador é convidado a entender que o documentário não é uma reprodução ou cópia fiel do real e sim um conjunto de

procedimentos que constrói uma perspectiva, um ponto de vista particular sobre o mundo.

Neste mesmo sentido caminha o modo performático de tratar o real com sua ênfase nas “dimensões subjetivas e afetivas” do documentarista. É o que Ramos (2008: 38) chama de “ética modesta”, onde “o sujeito que enuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo.” Temos dois bons exemplos na cinematografia documental brasileira do modo performático: *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003) e *33* (Kiko Goifman, 2004). Em cada um deles, documentarista e ator social representado na obra são a mesma pessoa, o que muda radicalmente a forma com que lemos essas assertivas sobre o mundo.

O conceito de documentário é um campo movediço e controverso que tem mobilizado realizadores e teóricos do cinema ao longo das últimas nove décadas. Para os propósitos desse estudo, fiquemos com o breve conceito de documentário proposto por Ramos (2008: 22), para quem “documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo.” O autor se refere ao mecanismo de “indexação” que informa ao espectador que gênero de filme vai assistir, induzindo-o a uma atitude particular (atitude “fictivizante” ou documentarizante”) frente à obra. São de Roger Odin essas expressões, uma derivação de “atitude-ficção” e “atitude-documentário” de Jean-Pierre Meunier (Gaudreault, 2009: 46)

### **O modo observativo e o conceito de “voz” no documentário**

O fato de o documentário ser uma representação e não uma reprodução do mundo histórico confere ao gênero uma voz própria. Essa voz está condicionada na forma de engajamento do diretor no universo

tratado, como se posiciona frente à realidade. “A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista (...) é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva” (Nichols, 2005: 73). Esses enunciados, como vimos nos diversos modos ou estilos de abordagem do real, podem ser comunicados pela fala (enunciação oral de um narrador) ou falas (diálogos entre realizador e atores sociais) segundo a opção estilística de cada realizador.

As proposições, as asserções, do documentário são enunciadas através de estilos diversos, variando historicamente. Há sempre uma voz que enuncia no documentário, estabelecendo asserções. (...) A partir dos anos 1960, com o aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos. O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica (Ramos, 2008: 23).

Enquanto certos documentaristas chamam a atenção para a forma original com que vêem o mundo, Maria Augusta Ramos, com seus filmes observativos (*Justiça e Juízo*), pertence àquele grupo de documentaristas que, segundo Nichols (2005: 20), “ênfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta.” O modo observativo, embora com a “a presença em recuo na tomada” do realizador não escapa à armadilha do discurso com seus sinais (dêiticos) identificadores de uma instância narrativa, o enunciator, com todas as implicações ideológicas e visão de mundo aí imbricadas. A voz está relacionada ao estilo, como observa Nichols:

No documentário, o estilo deriva parcialmente na tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme. Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário

e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico (Nichols, 2005: 74).

Partindo do princípio de que todo documentário é uma asserção sobre o mundo histórico, esse discurso revela uma instância, um lugar de enunciação através de suas marcas que no seu conjunto formam o estilo do realizador. Essas marcas, ainda segundo Nichols (2005), se traduzem em diversos procedimentos estilísticos que vão das marcas mais notórias como a opção pela narração em voz *over* (ou dar a voz aos atores sociais numa abordagem mais dialógica), passando pela escolha do enquadramento, angulação, movimento de câmera, iluminação, à decisão de inserir (e onde inserir) um plano no processo de edição. Trata-se da “lógica organizadora” de um discurso, da construção de uma narrativa com matérias de expressões diversas (“imagens-câmera”, sons, diálogos, menções escritas e música) visando a convencer o espectador. Além disso, o autor observa que na construção de uma voz, ou seja, uma perspectiva particular, o realizador lança mão de outras vozes consolidadas pela tradição, pelas convenções de gênero. No caso, dos filmes *Justiça e Juízo*, das convenções do modo observativo.

O aparecimento do chamado cinema direto ou cinema verdade estabelece um marco no fazer cinematográfico documental. E, para o presente texto, nos interessa a fase inicial do cinema direto cujo ideário se fundava numa postura observativa da realidade evitando a interferência notável do “sujeito-da-câmera” na ação dos personagens sociais representados porque se acreditava, segundo Ramos (2008: 269), “numa postura ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo.” No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, informa o autor, eram representantes desse primeiro momento, nos Estados Unidos, o grupo de Robert Drew e Richard Leacock, no Reino Unido a escola do *free cinema*, no Canadá o *Candid Eye* e na França Michel Brault, Gilles Groulx,



Jean Rouch, Mario Ruspoli e Edgar Morin. Bem cedo, ainda nos anos 1960, o cinema direto na França se inclina para uma vertente participativa (e também reflexiva) denominada *cinéma-verité* (cinema verdade) que tem em Jean Rouch e Edgar Morin seus precursores. Posteriormente, os documentaristas anglo-saxões vão adotar a denominação *cinéma-verité* e os franceses vão preferir o termo “cinema direto”. Essa curiosa inversão é relatada por Ramos em *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* (2008: 274-8).

O modo observativo adotado do cinema direto tem como premissa a abordagem do mundo histórico de forma distanciada, em recuo, numa perspectiva de não-intervenção. Foram os avanços tecnológicos no campo da produção cinematográfica (equipamentos de captação de imagem e som mais portáteis e mais leves) do pós-guerra que proporcionaram essa mobilidade no embate do cineasta com o seu tema. “Essa evolução tecnológica estava intimamente relacionada com o desenvolvimento de novos métodos de filmagem, que teriam reflexos de longo alcance no domínio do documentário” (Da-Rin, 2004: 103). Numa mão de via dupla, os cineastas demandavam por essas inovações para um melhor desempenho de suas atividades e mantiveram um canal aberto com a indústria de equipamentos. Mas a pressão nesse sentido, segundo Da-Rin, veio de setores da produção jornalística nos anos 1950 (o cinejornalismo e o telejornalismo).

O método observativo do cinema direto trabalha sua narrativa, aparentemente, sem uma posição valorativa sobre o tema trabalhado no documentário. Uma postura respeitosa no momento da filmagem e na edição/montagem, resulta, segundo Nichols (2005: 147), em “filmes sem comentário com *voz-over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas.” Estas características sintetizam as premissas

mais marcantes da estilística observacional que vamos encontrar nos documentários *Justiça e Juízo*, de Maria Augusto Ramos.

### **A construção da “voz” em *Justiça e Juízo***

Em *Justiça e Juízo*, Maria Augusto Ramos adota uma postura não *interventiva* nos acontecimentos, até porque em boa parte deles, pela especificidade do tema, não poderiam sofrer intervenção da realizadora, a não ser mínima, representada pela presença da câmera, equipamento de som e iluminação. São as audiências com a presença dos réus, testemunhas, escrivães, juízes e defensores públicos. Fora das audiências no Tribunal de Justiça e das celas das delegacias, a diretora poderia ter realizado uma abordagem participativa, que impregnou o cinema direto denominado na França de cinema verdade, nos anos 1960, com *Crônica de um Verão* (Jean Rouch e Edgard Morin, 1960), onde o embate cineasta e realidade na filmagem/tomada se concretizou pela intervenção da entrevista, depoimento e ação direta do realizador.

A cena inicial de *Justiça* (2004) se dá com um plano aberto de um corredor que, saberemos depois tratar-se das dependências de um tribunal. Um policial empurra um homem negro numa cadeira de rodas até se aproximar da câmera e entrar numa sala à direita do quadro. Um corte seco nos mostra uma sala de audiência. Em um plano mais elevado, em frente, encontra-se o juiz, ao seu lado, o escrivão e à direita o acusado. “Essa acusação é verdadeira”, indaga o juiz. Antes que o acusado conclua sua resposta, o juiz o interrompe com mais indagações: O que você faz da vida? Você trabalha? Há alternância de enquadramentos que mostram ora o acusado, ora a defensora pública, ora o juiz que vai ditando enfaticamente as respostas do acusado para o escrivão. A cena termina com um plano fechado do acusado. A tela escurece e surge o título do filme: “Justiça, um filme de Maria Augusta Ramos”. Corte para um Plano Geral do Tribunal de Justiça

do Estado do Rio de Janeiro, identificado num grande letreiro na sua fachada.

A cena se repetirá ao longo do filme com outros juízes, escrivães e acusados, apenas a defensora pública Maria Ignez Kato continuará na mesma função. O espectador é preparado, nesta cena inicial, para outros momentos cujo ritual se repete: mesmas falas, mesmas posturas, códigos, ambientação da sala de audiência com a disposição rigorosa da sua mobília. No espaço do tribunal, à parte a sala de audiência, teremos como ambientação para as ações dos personagens do documentário, o hall de entrada, corredores, salas de espera e a sala da juíza Fátima Maria Clemente. Fora desse espaço, as histórias serão ambientadas nas ruas do Rio de Janeiro, nas celas da delegacia (Polinter) - onde os acusados estão encarcerados à espera de julgamento -, numa sala de uma faculdade de direito, numa igreja evangélica e na residência da defensora pública, na de um juiz e na de um acusado.

Desses espaços acima, apenas na sala de audiência as ações dos personagens não poderiam estar, por questões óbvias, subordinadas à intervenção explícita da documentarista na sua *mise-en-scène* do real. A rigidez da disposição dos personagens na cena e sua configuração do espaço da sala durante os interrogatórios são prerrogativas da justiça. Nesse sentido, a diretora e sua equipe teriam apenas que se adequar às regras do cerimonial de interrogação, preparando antecipadamente equipamentos de registro de som e imagem e de iluminação em pontos estratégicos para não interferir nas ações e falas dos personagens. A única intervenção estaria na ordem da subjetividade, da “performance” dos personagens provocada pela câmera, visto que todos os envolvidos tinham ciência da presença da equipe e autorizaram as filmagens e o uso de imagem para o documentário.

A opção por uma abordagem aparentemente em recuo, “neutra”, “desinteressada” e sem uma intervenção visível vai ao encontro, no caso de *Justiça e Juízo*, às restrições de ordem legal no registro de imagens e sons

de audiências jurídicas. No caso de *Juízo*, como veremos a seguir, há a interdição legal de se identificar o rosto de menores infratores, o que levou a diretora a usar o recurso da encenação. Nos demais momentos do documentário, a diretora poderia, sim, adotar uma postura participativa, interagindo com os personagens, no entanto optou por dar, em parte, o mesmo tratamento distanciando das cenas do tribunal.

Concordamos que não há uma direção dos atores (sociais) nas cenas de audiência até porque há sérias restrições a intervenções alheias ao processo jurídico. A intervenção da direção aqui limita-se ao enquadramento dos personagens ora isolados em planos mais fechados, ora em conjunto em planos mais abertos. Nenhum movimento de câmera é realizado, não somente pela impossibilidade de fazê-lo numa sala pouco espaçosa e ou pelas interdições já mencionadas, mas também por uma escolha estilística do modo observativo que coloca a câmera numa postura de observador “imparcial”. Se atentarmos, contudo, para outras cenas fora do espaço rígido do tribunal, vamos perceber que Ramos adotou o mesmo estilo. A decupagem das cenas é feita apenas pela mudança de enquadramento, deslocando a câmera ou alterando sua distância focal pelo recurso do zoom, mas sem nunca mostrar a objetiva em movimento. Na realidade, há somente um movimento de câmera que é uma panorâmica descritiva de uma paisagem urbana. A diretora não usa locução (em voz *over*) e nem trilha sonora. A única música ouvida no filme tem como fonte um culto evangélico.

A inclinação pelo distanciamento como recurso estilístico, não significa a ausência de uma perspectiva, isto é, um juízo de valor ou julgamento sobre determinados aspectos do mundo histórico por parte do realizador. O autor do documentário é também um sujeito da fala, a exemplo dos sujeitos-personagens. Por mais que busque apagar sua presença, premissa defendida pelo documentário de modo observativo, suas marcas estilísticas podem ser percebidas. “Mesmo que a voz do filme adote

a aparência de testemunha acrílica, imparcial, desinteressada ou objetiva, ela dá uma opinião sobre o mundo” (Nichols, 2005: 79).

Embora menos evidente do que nos modos expositivo e poético de abordagem do real, o modo observativo também constrói uma perspectiva, como tentaremos identificar a seguir. As falas e ações dos personagens gravadas durante as audiências fogem, de certa forma, ao controle da direção, já que a proposta é registrar todo o processo. No entanto, a edição determinará o que o espectador deverá ver e ouvir, selecionando o que melhor convier para a narrativa estruturada a partir de um ponto de vista. A construção de uma perspectiva, contudo, não fica limitada à montagem.

Os personagens principais desse relato - acusados e seus familiares, juízes, defensora pública e testemunhas - são mostrados em outros espaços que não o do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. O juiz Geraldo Luiz M. Prado e a defensora pública Maria Ignez Kato aparecem em casa em relacionamento com filhos e parentes, como pessoas comuns. Quando isso acontece, o espectador já está familiarizado com esses personagens de fala mansa e postura benevolente. Por outro lado, a juíza Fátima Maria Clemente, cuja performance de autoridade é exibida frequentemente nas audiências, nunca é mostrada fora do Tribunal. Os dois momentos em que vemos a juíza fora do “teatro” das audiências são as cenas onde ela esbanja vaidade: no seu gabinete discutindo a troca de sala e o que fazer com a velha “capa” (toga), por conta de sua ascensão funcional, e no dia da sua posse como desembargadora, cheia de pompas e discursos elogiosos dos colegas.

No gabinete da juíza há uma encenação certamente sugerida pela diretora, provocada pela presença da câmera e as necessidades do filme. A posse, no entanto, aconteceria mesmo se a câmera não estivesse lá, e da forma que é mostrada no documentário. A escolha desses dois fragmentos na vida da juíza não foi por acaso. Há uma reprovação sutil da futilidade da juíza com sua preocupação em relação o que fazer com a toga, com os objetos que levará ou não pra sua nova sala e com os detalhes da posse.

Percebemos a “voz” da documentarista no seu engajamento com a realidade mostrada - mesmo trabalhando uma forma estilística aparentemente marcada pelo distanciamento - quando a ela contrapõe ações semelhantes dos personagens em contextos sociais diferentes. É o que acontece quando a câmera acompanha os personagens no seu cotidiano, revelando as condições socioeconômicas contrastantes entre os juízes, a defensora pública e os acusados e seus parentes. Todos os envolvidos em delitos são pobres, vivem de biscates e moram na periferia.

O contraste das condições de vida dos personagens do documentário é evidenciado na cena em que a jovem negra, grávida, deixa o tribunal e volta para casa de ônibus e ainda faz um percurso penoso a pé pelo caminho acidentado de um bairro de periferia. Da mesma forma, quando o jovem Alan, ainda sob os efeitos de medicamentos, pernas inchadas, assina seu alvará de soltura e deixa a delegacia, sozinho, caminhando com dificuldade, para tomar um ônibus.

A voz se deixa evidenciar também pela escolha do momento da inserção de um plano, sua duração e sua localização exata no filme. Sua relação com o plano que o antecede e com o que vem depois na estrutura da narrativa fílmica. Nessas sutilezas, vislumbramos a voz no documentário observativo. “Como o estilo, mas com um sentimento adicional de responsabilidade ética e política, a voz serve para dar concretude ao engajamento do cineasta no mundo” (Nichols, 2005: 76). Em outras palavras, como ele se insere no mundo histórico, como se relaciona com os sujeitos desse mundo, o que diz sobre eles e como diz.

O cineasta, ao optar pelo modo observativo de abordagem do real, tem ciência de que a presença da câmera em um determinado espaço da realidade social provoca alterações significativas no comportamento dos atores sociais que nela atuam. Em *Justiça e Juízo*, temos consciência de que aquelas audiências aconteceriam com ou sem a presença de uma equipe de filmagens. Mas podemos inquirir: a performance exagerada das juízas

Fátima Maria Clemente (em *Justiça*) e Luciana Fiala Carvalho (em *Juizo*), como autoridades acima do bem e do mal, seria a mesma sem a presença da câmera? O que vemos de sua atuação na audiência é uma suavização ou uma exacerbação em função da intervenção do aparato cinematográfico? Os acusados são todos tímidos e de fala mansa como vemos na representação documental?

A opção pelas estratégias observativas de representação da realidade social - pelo menos nos documentários realizados na atualidade - não significa uma tentativa de apagamento das marcas estilísticas do realizador e, conseqüentemente, de sua intervenção no mundo, até porque a escolha de uma perspectiva - e neste sentido, o modo observativo se constitui uma “voz”/um estilo - já revela uma postura, uma posição, uma forma de engajamento com o universo representado. Não seria mais a “observação espontânea da experiência vivida” defendida no ideário do cinema direto nos seus primórdios no final da década de 1950 e início dos anos 1960. Nichols joga luz nessa controvérsia:

A presença da câmera na “cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma também a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, *foram construídos para ter exatamente aquela aparência* (Nichols, 2005: 150, grifos nossos).

Nas cenas onde os atores sociais são orientados (ou “dirigidos”) para atuarem em função de uma necessidade do documentário, do que o realizador pretende mostrar, acontece atuação participativa entre o diretor e seu tema mesmo que essa interação não esteja transparente no material resultante. Isso acontece em todas as cenas extra-audiências de *Justiça*. Todos os atores sociais estão lá repetindo ações cotidianas para serem

registradas de um modo observativo no momento em que elas comumente aconteceriam ou encenadas numa ocasião mais conveniente para todos os envolvidos, equipe e atores sociais representados no filme.

Como num filme de ficção, no documentário observativo os atores sociais agem, ou, melhor dizendo, parecem agir como se a câmera não estivesse ali registrando suas ações. Nesses filmes, “o que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece” (Nichols, 2005: 147). Como exemplo, podemos mencionar as cenas onde nos é mostrado o cotidiano dos juízes, da defensora pública e dos parentes próximos dos acusados (no retorno para casa de carro ou de ônibus, em reunião com a família ou em outra atividade). Os personagens nelas representados não olham para a câmera, como se ela fosse invisível. No encontro da defensora pública Maria Ignez com o acusado Carlos Eduardo e sua mãe para uma instrução de defesa, causa um certo estranhamento o olhar da defensora e do acusado para o “fora-de-campo”, supostamente para alguém da equipe ou algum funcionário que adentra a sala.

A construção de uma perspectiva pode ser observada também, de forma mais sutil, numa obra de ficção clássica, com um autor trabalhando suas matérias de expressão se posicionando em relação ao tema tratado e expressando seu ponto de vista. “Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens” (Nichols, 2005: 78). Por isso, o modo observativo assemelha-se à uma ficção, ao contrário dos modos poético e expositivo onde a instância narradora se faz mais evidente. Para Howard e Mabley (1999: 95) “existe um lugar, no roteiro, onde esse tema pode invariavelmente ser percebido: na resolução. É ali que o autor revela, talvez até inconscientemente, qual a interpretação que ele ou ela deu ao material.”

Por maior semelhança que um documentário observativo tenha com uma obra ficcional, sobretudo pelo aparente distanciamento do modo de abordagem, existe um fator que orienta a uma “atitude documentarizante”



na fruição de uma obra. Porque, segundo Gaudreault, “todo filme participa ao mesmo tempo de dois regimes. (...) é o trabalho de leitura do espectador que permite a um regime tomar precedência sobre outro” (2009: 46). O autor se refere à indexação ou a classificação de um filme em um determinado gênero, documentário ou ficção, que mencionamos anteriormente.

Realizado três anos depois de *Justiça*, Maria Augusta Ramos documenta em *Juízo*, a trajetória processual de vários adolescentes infratores. Pela proibição da lei brasileira de expor a identidade dos acusados, a diretora optou pelo uso de “atores” interpretando esses personagens quando são mostrados de frente. Como informa os créditos iniciais, “neste filme eles foram substituídos por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social.” A cena inicial acontece numa audiência quando ouvimos a voz da juíza Luciana Fiala Carvalho inquirindo um menor.

Em linhas gerais, *Juízo* se assemelha a *Justiça*, a grande diferença está na encenação com atores alternada com a atual dos personagens reais numa surpreendente unidade de ação, tempo e espaço logrados nas filmagens e na pós-produção. Desta vez, a diretora se absteve de mostrar as autoridades noutros espaços que não o da sala de audiências. E reservou para o final, a encenação dos atores em locações reais: casas, lajes e ruas da periferia da cidade, onde moram os acusados.

Podemos perceber a “voz” da diretora, em *Juízo*, na escolha criteriosa das imagens dos espaços que estruturam essa narrativa: do organizado espaço da sala de audiência saltamos para um plano aproximado de uma pilha de processos numa sala do mesmo Tribunal de Justiça da Vara da Infância e Juventude do Rio de Janeiro. O salto é intermediado com uma cartela preta com o título do filme. Diversos planos aproximados de pilhas de processos se sucedem até vermos uma sala ampla onde funcionárias trabalham na sua organização. Há uma direção nesse encadeamento de

planos para significar o tamanho dos problemas do nosso sistema judiciário. A montagem trabalha também o contraste da organização das salas de audiência com o estado deplorável das instalações que abrigam os menores infratores: dormitórios alagados e com lotação esgotada.

Vemos aí o cotidiano ocioso desses adolescentes com parte das ações encenadas, misturando na mesma cena personagens reais e atores, a performance exagerada da juíza no seu ritual cotidiano de poder sobre uma classe excluída, marginal e marginalizada, mesmo sem se dar conta do “ridículo” de tal encenação e da “apreciação” negativa por parte da diretora que registra e do espectador que receberá essas imagens. Qual é a motivação da cineasta em representar o outro num modo de abordagem (a da observação) que, na tomada em recuo, tenta esconder a construção de uma voz fazendo assertivas sobre fragmentos do mundo histórico, um ato que tanto distorce quanto pode ser revelador de um tema?

### **Considerações finais**

Reiteramos, à guisa de uma breve conclusão, que a ética observativa não exige um ponto de vista valorativo do realizador, o “sujeito-da-câmera”, sobre a realidade social. Lins e Mesquita (2008: 33) notam que filmes como *Justiça* e, acrescento aqui, *Juízo*, “resgatam para o documentário brasileiro uma dimensão temporal praticamente inexistente nos filmes baseados apenas em entrevistas. O tempo conta, produz efeitos, provoca mudanças nas relações entre cineastas e personagens, transformações na vida daqueles que são ‘observados’.” Ao mostrar nos dois documentários as condições lúgubres e desumanas do sistema carcerário brasileiro, a vida precárias dos atores sociais - uma população carente e na sua maioria de afro-descendentes - em contraste com a opulência das instalações dos tribunais de justiça, cenário dos dois filmes, Maria Augusta está expressando um ponto de vista, uma perspectiva, ao

optar por um conjunto de estratégias na abordagem do seu tema que envolvem não apenas a posição da câmera no embate com a realidade social, no entender de Mario Ruspoli, cineasta do cinema direto, citado por Ramos (2008: 278), “a câmera pode ser ‘presente’, ‘escondida’ ou ‘psicanalítica’, mas ela não sabe mais do que vemos e sabemos nós mesmos”.

### **Referências bibliográficas**

DA-RIN, Sílvio (2004), *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial

GAUDREAULT, André ; JOST François (2009), *A narrativa cinematográfica*, Brasília: Editora Universidade de Brasília

HOWARD, David e MABLEY, Edward (1999), *Teoria e prática do roteiro*, São Paulo: Globo

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor

NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas, SP: Papyrus

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