

VIOLÊNCIA URBANA E JORNALISMO NO FILME DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO¹

Lívia Lima Lessa²
Maria Beatriz Colucci³

Resumo: *Este trabalho pretende identificar, nos filmes *Ônibus 174* (2002) e *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), a construção de uma rede de significados que reflete as estruturas sociais brasileiras, especialmente no tocante à violência urbana e ineficiência do sistema de segurança pública do país. São analisadas na pesquisa a interface de linguagens, as relações com as imagens veiculadas pela mídia, a proximidade com a estética dos reality-shows e as formas de espetacularização do real produzida pela TV, a partir da ótica do cinema, do jornalismo e da antropologia.*

Palavras-chave: Documentário; Violência; Mídia.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é parte da pesquisa desenvolvida no Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC) da Universidade Tiradentes, que analisa o gênero documentário por meio dos filmes brasileiros: *Ônibus 174*, produzido em 2002, e *O prisioneiro da grade de ferro*, produzido em 2003. O objetivo do estudo é identificar, nas formas de representação da violência, a construção de uma rede de significados que compõem um mosaico das estruturas sociais brasileiras, da violência urbana e da ineficiência do sistema de segurança pública no país.

O filme documentário pode ser considerado como um texto, um discurso que remete a um processo de construção. Tal gênero cria um espaço onde se abre a possibilidade de construir, reconstruir, criar, recriar e combinar informações, depoimentos e imagens captados da realidade. O filme é produzido sob o prisma da realidade e fornece a informação por meio das imagens fixas, em movimento, ou na junção dos sons e textos que permitem uma alteração nas suas características visuais e sonoras. O receptor também participa da construção documental e, conseqüentemente, interpreta a mensagem exposta. No processo de assimilação do conteúdo, o espectador, além de aproximar-se da temática, analisa suas abordagens numa perspectiva dialógica.

Os documentários analisados abordam temáticas relacionadas ao cotidiano de duas grandes cidades brasileiras: São Paulo e Rio de Janeiro. *O prisioneiro da grade de ferro*, produzido por Paulo Sacramento, foi realizado um ano antes da desativação da Casa de Detenção do Carandiru, que aconteceu em setembro 2002. Partindo da visão dos detentos, são apresentados aspectos do cotidiano do maior presídio da América Latina. Sacramento promoveu

¹ Trabalho apresentado ao Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação e na SEMPESq-Semana de Pesquisa da Universidade Tiradentes.

² Aluna do 8º período do Curso de Comunicação Social, habilitação Jornalismo da Universidade Tiradentes (Unit), onde desenvolve pesquisa no Programa de Bolsas de Iniciação Científica. Cursa, também, Licenciatura em Ciências Sociais na Universidade Federal de Sergipe. Em 2005, participou do Concurso Direitos Humanos Petrobras de Jornalismo, no qual a reportagem “Violência contra a mulher: um problema social” recebeu prêmio de melhor texto em jornal-laboratório. E-mail: livialessa_jornalismo@hotmail.com. (Autora)

³ Jornalista, mestre e doutoranda em Multimeios pela Unicamp, onde desenvolve tese sobre as formas de representação da violência no documentário brasileiro contemporâneo; professora e coordenadora dos cursos de Comunicação Social da Universidade Tiradentes. E-mail: bcolucci@uol.com.br. (Orientadora)

workshops com os presidiários, e eles aprenderam a manusear o equipamento digital e os mecanismos utilizados para documentar a realidade na qual estavam inseridos. A utilização deste formato de filme possibilita apresentar os limites do conhecimento de uma realidade e também questionar a autoria do material.

O filme *Ônibus 174* relata o seqüestro de um ônibus, fato que aconteceu no dia 12 de junho de 2000, num bairro da zona sul do rio de Janeiro, e resultou na morte do seqüestrador e de uma das suas reféns. Milhares de pessoas acompanharam o desenrolar dos acontecimentos através das transmissões televisivas. O documentário foi produzido pautado na investigação baseada nas imagens de arquivo, entrevistas e documentos oficiais sobre o fato ocorrido e a vida do seqüestrador. No filme o relato do seqüestro é narrado paralelamente à estória da vida do seqüestrador, intercalando as imagens da televisão com uma demonstração de como um menino de rua entrou no mundo da criminalidade. As duas narrativas demonstram uma realidade que transcende a ambas, levando à reflexão sobre as causas e conseqüências da violência. Este filme realiza uma denúncia social, ao tratar das razões que influenciaram o protagonista a agir de maneira violenta, e mostra como a polícia, o governo e a imprensa se mostram incapazes de lidar com as problemáticas sociais brasileiras.

Os dois filmes oferecem aos espectadores a possibilidade de refletir e analisar a questão da violência, da miséria e da invisibilidade que se encontram em determinados segmentos sociais. Eugênio Bucci (2002) salienta que o tema da invisibilidade é a melhor virtude do documentário, numa sociedade que aprendeu a conviver com multidões de invisíveis como se fossem apenas dados estatísticos, números, um fenômeno normal do cotidiano.

MÍDIA, ESPETACULARIZAÇÃO DO REAL E INTERFACE DE LINGUAGENS

É claramente perceptível que a mídia adota um caráter de espelho da realidade. Suas características apresentam-se intrinsecamente ligadas aos processos que correspondem à dinâmica social. Os veículos de comunicação organizam de forma hierárquica as temáticas que serão discutidas, analisadas e apresentadas ao público, estabelecendo, de forma sutil, formas de pensar e agir. Na maioria das vezes, a realidade é abordada pela mídia de maneira espetacularizadora, o que, de acordo com Debord (1997, p. 14), remete às características da sociedade do espetáculo, sendo “ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente”.

As questões que envolvem os temas ligados à segurança pública e conseqüentemente à violência são apresentadas de maneira sensacionalista, dessa forma produzindo e fortalecendo uma espécie de subjetividade sobre o assunto. Os segmentos mais pobres da sociedade, marcados pelas existências dos grupos menos visíveis, recebem agora mais atenção da mídia. Cecília Coimbra (2001, p.40) observa que:

Os *mass media* não apenas produzem o real, mas nos indicam com que prioridade ou urgência devemos considerar esse real: quais fatos devemos ignorar, a que outros devemos estar atentos, sobre o que é necessário ter opinião e descobrir quais em suma são os assuntos importantes para as nossas vidas.

A parcela da população que se encontra nas localidades mais pauperizadas é inevitavelmente marginalizada. Os meios de comunicação mostram claramente que é atribuído à massa excluída um papel diferenciado ao oferecido às elites no cenário social. Desta maneira, aos noticiários que apresentam os fatos relacionados a esses segmentos não são atribuídos os mesmos tratamentos, como os que envolvem a classe média. As matérias apresentam o real alterando a forma de interpretação.

A realidade veiculada de maneira espetacularizadora denuncia os “mal estares sociais”. Os problemas existentes na sociedade só obtêm atenção e visibilidade no momento que são apresentados na mídia. Esse caráter midiático nos leva a analisar que os problemas sociais só são reconhecidos no momento que ganham destaque na imprensa. Champagne (Cf. COIMBRA, 2001, p.44) observa que a construção midiática, além de apresentar os mal - estares sociais, produz também os conhecidos “subúrbios problemáticos”. Espaços onde se pode perceber a existência dos “territórios pobres”, rotulados como localidades perigosas e violentas por excelência.

A TV influencia na adoção de estereótipos de determinados segmentos sociais, denominando-os como de alta periculosidade. Zaclis Veiga (2000) detecta que:

Ao invadir o espaço cotidiano a televisão passa a modificar-lo, a um conjunto de normas, principalmente de comportamento. Essas normas integram inclusive as discussões interpessoais, que, por sua vez, fazem parte da pauta, e como uma espiral sem fim, alimentada pela tendência do momento, a televisão legitima a apresentação de padrões sociais (VEIGA, 2000, p.40).

Existe uma direta ligação entre as produções cinematográficas e as matérias veiculadas na televisão. Veiga (2000, p.43) analisa que “a linha que separa o telejornalismo e o documentário da ficção é difusa. Ao se observar a reportagem para TV e seu suporte, o telejornal, podem ser percebidas as regras de construção ficcional que os entrelaçam”. Os telejornais favorecem as imagens impactantes, e estas são pautadas na espetacularização do real.

Ao promover um estudo analisando a produção documentarista e jornalística Sávio Tarso e Tatiana Carvalho (2002) verificam que:

Ao confrontarmos o fazer do documentarista com a prática do jornalismo de televisão, a presença e necessidade da subjetividade do autor/repórter e a necessidade da consciência do olhar mediado por uma técnica, mirando uma ‘realidade’ nem sempre totalmente apreensível, aparecem latentes, urgentes.

Para os autores, o telejornalismo, tal qual se apresenta nos manuais e é ‘vendido’ pelas emissoras, pretende colocar um “espelho diante do real” e é o documentário, como o manejo desse “bisturi”, que opera esse real. (CARVALHO & TARSO, 2002).

Observando, ainda, essa relação entre documentário e produção jornalística, analisa-se as linguagens nos diferentes meios. A linguagem cinematográfica serviu de base para a consolidação de uma “linguagem televisiva” e esta, por sua vez, mistura-se à linguagem cinematográfica. Na televisão, os noticiários adotam o caráter de *reality show* semelhante aos adotados nos circuitos fechados como *Big Brothers* e dedicam-se à especularização da realidade social. Os atores envolvidos na narrativa contribuem na construção do roteiro. As câmeras, “fenômenos midiáticos”, permitem uma observação e interpretação não somente do fato, mas também do contexto social e político em que os protagonistas se encontram. Elas atuam de maneira singular, e sua presença altera a conduta das personagens.

Nos filmes *Ônibus 174* e *O prisioneiro da grade de ferro*, a produção documentarista promove a compreensão da realidade por meio da sua abordagem e das formas de apropriação dos mecanismos de produção. As personagens, que não são do mundo ficcional, buscam a notoriedade ao fugir da invisibilidade imposta pelo cenário social no qual estão inseridos. Os mecanismos de reprodução e representação existentes no documentário motivam uma reflexão sobre os cidadãos dos segmentos sociais pouco visíveis; a presença das câmeras atribui uma dimensão nacional e até uma repercussão internacional aos acontecimentos.

Ao analisar os noticiários e as imagens relacionadas ao assalto do ônibus 174, Esther Hamburger (2005, p. 205) 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’”. Esse

mecanismo consegue prender a atenção dos telespectadores que ficam apreensivos acompanhando o desfecho dos fatos, da realidade apresentada nas telinhas. Como nos *Big Brothers*, as câmeras acompanham os fatos a todo momento, servindo como mediadora: além de vigiar, denuncia e espetaculariza a realidade dos centros urbanos, marcados pela violência.

Os veículos midiáticos em alguns casos tornam-se uma extensão do outro. Um fato que é veiculado nos telejornais posteriormente pode ser o tema central de uma produção documentarista. Para Lúcia Santaella (1996, p. 20), as mídias apresentam potenciais e limites próprios de sua natureza que tendem a criar redes intercomplementares. Ela observa que o receptor vai adquirindo várias facetas da informação à medida em que passa de uma mídia para outra. Ele vai gradualmente formando sua opinião acerca da realidade a partir de uma multiplicidade de fontes. Entretanto, verifica Santaella, que em países como o Brasil, onde ainda domina a miséria física e intelectual, grande parte da população tem acesso a apenas uma mídia, de modo que a visibilidade de determinado fato fica limitada a uma única dimensão.

Mas o interesse despertado pelas informações recolhidas nessa rede das mídias pode levar ao aprofundamento dessas informações em outro veículo, como o cinema, por exemplo. Essa abordagem oferece ao filme documentário uma maneira de agir como forma de aprofundar a reflexão sobre as questões sociais, apresentando-as sob diferentes olhares, interpretando os fatos e as temáticas apresentadas por meio da pesquisa visual, com o propósito de compreender algo sobre o passado ou sobre um determinado aspecto da vida social.

Nesse sentido, a produção documentarista manifesta uma ligação com as ciências humanas, movimentos sociais e grupos étnicos. Pode-se considerar – como já disseram vários pesquisadores – que todo filme, como produto da consciência humana, pode ser útil à antropologia, já que possui informações que contêm dados para pesquisa e/ou ensino; tanto sobre a cultura do produtor como sobre a cultura do tema, o que permite ao antropólogo descobrir o jogo de regras culturais que formam sua produção.

Outro fator interessante do documentário é que uma categoria específica de filmes etnográficos se firmou na história do cinema, desenvolvendo-se a partir do trabalho de vários cineastas-antropólogos. Como analisa Claudine de France (2000, p.17), essas produções, embora diferenciadas, “têm em comum o fato de tomarem como ponto de partida a observação do real, mesmo que, às vezes, essa observação seja algo provocada e que a maneira como o real é apresentado possa, de vez em quando, buscar inspiração em alguns procedimentos próprios ao filme de ficção”.

DOCUMENTÁRIOS DIGITAIS: TRASFORMAÇÕES NO GÊNERO

Ao estudar as produções dos documentários é possível verificar que, ao longo da sua história, o gênero passou por algumas transformações em relação aos suportes técnicos utilizados. Manuela Penafria (1999), dentre outros autores, defende que tais alterações influenciaram e direcionaram o curso do seu desenvolvimento.

É importante observar que os novos aparatos tecnológicos surgem como uma maneira inovadora de criação que as produções cinematográficas adotam. O desenvolvimento do filme documentário encontra-se, assim, diretamente associado aos meios técnicos, esses por sua vez tornam-se indispensáveis aos mecanismos de produção.

Em relação ao documentário digital, é perceptível que este novo produto multimídia apresenta-se como um documentário renovado: valoriza-se, aí, uma outra reestruturação que se pauta nos novos meios técnicos. Observa-se, entretanto, que os suportes técnicos legitimam e confirmam as potencialidades do gênero e não modificam sua identidade, apenas possibilitam um maior aprimoramento no processo de captação das informações.

Tais características levam à reflexão acerca dos registros que são obtidos nos locais que acontecem os fatos, podendo-se verificar que, utilizando esses artifícios, há grandes

possibilidades do produto apresentar-se com um maior atrativo, sendo produzido de maneira mais criativa.

A alusão tecnológica, cuja grande novidade é a portabilidade e sincronismo dos equipamentos, impulsiona a prática documental no sentido de uma maior diversidade. Como discute Penafria (1999, p 87), a nova geração de documentaristas encara os equipamentos utilizados anteriormente como peso morto, pois, com eles, dificilmente se conseguiria um ambiente propício para as filmagens pretendidas. Com o novo equipamento, a interação entre autor do filme e seus intervenientes tornou-se mais possível do que nunca. Os sons já não obrigam o tratamento em estúdio, são recolhidos simultâneos com as imagens.

O documentarista já não é apenas o olho que grava, ele aproxima-se dos sentidos humanos: ver, ouvir e falar são um só. A própria voz do autor pode ser ouvida tal como outra qualquer, não enquanto documentário, mas *in loco*, num face a face com as restantes pessoas que fazem parte dos acontecimentos registrados. (PENAFRIA, 1999, p. 87)”.

Com a transição do suporte analógico para o digital, os dados passam a ser processados no computador. Os mecanismos de digitalização facilitam a transmissão das informações. O meio digital proporciona uma construção mais interativa que não está pautada obrigatoriamente na linearidade das narrativas. Penafria (1999, p.95) salienta que “um documentário em suporte digital é radicalmente diferente do documentário tradicional que para a produção dos multimédias (como por exemplo os *cd-roon*).”

A utilização desses novos meios técnicos altera de maneira significativa a forma de produzir as obras cinematográficas, o que leva a questionar também se essas modificações foram só no tratamento dos mecanismos de produção. “Com os meios digitais, a fidelidade está tanto na mente do espectador quanto na relação entre câmara e o que está diante dela” (NICHOLS, 2005, p.19).

Assim Bill Nichols, ao contrário de Penafria, questiona a respeito da veracidade das imagens produzidas digitalmente, defendendo que não se pode assegurar que o que está sendo apresentado é exatamente o que seria visto se realmente estivéssemos nos locais onde acontecem as gravações.

Mas é certo que ao oferecer uma alteração nos processos de captação dos sons e imagens, os documentários digitais criam novas estratégias, mecanismos, estilos e filmes. A utilização dos aparatos técnicos oferece ao documentarista um meio que facilita a exploração de todo seu potencial criativo da realidade, usufruindo da interatividade que é oferecida aos que estão assistindo ao novo formato de documentário. A interatividade não é o atrativo principal, já que ela só pode ser atribuída com a permissão do autor: “deste modo a interatividade não é um problema para o documentário, é sim um fator que reclama a intervenção criativa que o documentarista ao longo da história do documentário já demonstrou seu atributo” (PENAFRIA, 1999, p. 96).

Em relação às transformações operadas nas imagens cinematográficas contemporâneas, especialmente com a incorporação do registro digital, Lúcia Santaella (1998) desenvolve uma discussão fundamental para a compreensão de tais processos. Partindo de uma divisão dos modos de produção das imagens, a autora define três paradigmas: pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico. Em síntese, a autora observa que, dependendo da máquina de registro, a imagem fotográfica sempre implicava, até a entrada das tecnologias digitais – era pós-fotográfica –, uma relação de proximidade com os objetos reais preexistentes e isso se estendeu da fotografia ao cinema, à televisão e ao vídeo. Na imagem digital este código foi substituído pela matemática das imagens sintéticas, inteiramente calculadas por meio do computador. Portanto, não são mais imagens indexicais, “pois não opera[m] sobre uma realidade física, tal como as máquinas óticas, mas sobre um substrato simbólico: a informação” (SANTAELLA, 1998, p.166).

Citando Arlindo Machado e Edmond Couchot, Santaella sintetiza os fundamentos da imagem sintética:

O que muda com o computador é a possibilidade de fazer experiências que não se realizam no espaço e tempo reais sobre objetos reais, mas por meio de cálculos, de procedimentos formalizados e executados de uma maneira indefinidamente reiterável. É justamente nisso, isto é, na virtualidade e simulação, que residem os atributos fundamentais das imagens sintéticas (SANTAELLA, 1998, p.168).

Para Arlindo Machado, a intervenção do computador manifesta uma ambigüidade: de um lado dispensa a mediação da câmera e de outro abre imensas possibilidades de manipulação e metamorfose. Numa análise do vídeo digital, afirma:

É como se, após 500 anos de ditadura da imagem especular [...] e 100 anos (pelo menos) de contestação desse primado pelas vanguardas históricas, o universo das imagens caminhasse agora em direção a uma síntese, uma síntese que todavia não deixa de apontar para sua natureza necessariamente híbrida, resultado de influências distintas e às vezes contraditórias (MACHADO, 2003, p.46)

A evolução dos meios técnicos resulta, assim, uma renovação do próprio gênero, uma oportunidade de reflexão sobre o mundo e discussão de pontos de vista. Para Manuela Penafria, as tecnologias digitais colocaram de lado o “habitual estereótipo de gênero elitista” do documentário.

O documentário digital é um conjunto de experiências e ideias sobre um determinado tema que caminha no sentido de maior empatia, tanto por parte do documentarista, como dos que o consultam. É, também, um exercício de criatividade, para o documentarista, dada a possibilidade de conjugar diferentes elementos e de dispô-los de forma adequada aos diferentes pontos de vista. Isso é oferecido pela grande inovação do suporte digital: a interactividade. (PENAFRIA, 1999^a, p. 101)

REFERÊNCIAS

BUCCI, Eugênio. “*Santa TV, olhai por nós*”.

In: www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp1812200295.htm. Acesso em 21/07/05

CARVALHO, Tatiana & TARSO, Sávio. “*O uso do documentário como possibilidade dialógica e de interferência na prática e no ensino de jornalismo de televisão*”.

In: http://www.fnpij.org.br/antigo/grupos_trabalho/producao_laboratorial/electronico/savio_tatiana.htm. Acesso em 28/10/05.

COIMBRA, Cecília. *Operação Rio: o mito das classes perigosas*. Rio de Janeiro. Ed. Intertexto, 2001.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro. Ed. Contraponto, 1997.

FRANCE, Claudine de. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 2000.

HAMBURGER, Ester. “Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.196-215.

MACHADO, Arlindo. “As linhas de força do vídeo brasileiro”. In: _____ (org.). *Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p.13-47.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas/SP. Ed. Papyrus, 2005.

PADILHA, José. *Ônibus 174*. Brasil (2002). Riofilme. Duração: 133 minutos.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edição Cosmos, 1999 (a).

_____. *Perspectivas para o desenvolvimento do documentarismo*. Portugal: Universidade da Beira Interior, 1999. In: <http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.html>

SACRAMENTO, Paulo. *O prisioneiro da grade de ferro*. SP: 2003, 123’.

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

_____. “Os três paradigmas da imagem”. In: SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p.157-186.

VEIGA, Zaclis. *Telejornalismo e Violência Social – a construção de uma imagem*. Campinas /SP. Ed.Instituto Cultural de Jornalismo. 2002.