

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

ISABEL PADILHA GUIMARÃES

**A IMAGEM DA VIOLÊNCIA URBANA
NO DOCUMENTÁRIO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO
NA CONTEMPORANEIDADE**

**Porto Alegre
2010**

ISABEL PADILHA GUIMARÃES

**A IMAGEM DA VIOLÊNCIA URBANA NO DOCUMENTÁRIO
CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO NA CONTEMPORANEIDADE**

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G963i Guimarães, Isabel Padilha
A imagem da violência urbana no documentário
cinematográfico brasileiro na contemporaneidade. /
Isabel Padilha Guimarães. - Porto Alegre, 2010.
207 f.

Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de
Comunicação, PUCRS.
Orientação: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Comunicação. 2. Cinema Documentário.
3. Violência no Cinema. 4. Espaço Urbano.
I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

CDD 791.430981

Ficha elaborada pela bibliotecária Cíntia Borges Greff CRB 10/1437

ISABEL PADILHA GUIMARÃES

**A IMAGEM DA VIOLÊNCIA URBANA NO DOCUMENTÁRIO
CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO NA CONTEMPORANEIDADE**

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutora, pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 12 de março de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva – PUCRS

Prof. Dr. Francisco Menezes Martins – UTP

Profa. Dra. Miriam Rossini – UFRGS

Prof. Dr. Paulo Cunha – UFPE

Porto Alegre

2010

Dedicatória

Ao Pe. José Kenterich.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Cristiane Freitas, pelas orientações, pela atenção e pela paciência.

Ao professor Juremir Machado da Silva, pela compreensão;

Ao professor Francisco Menezes, pelos ensinamentos;

À minha mãe, Dulce, companheira, amiga, confidente e meu grande exemplo.

Às queridas amigas Paula, Adriana e Daniela, pelo carinho, amizade e companheirismo;

Aos amigos Beto, Conrado, Thanise e Thiana, que me acompanham há tantos anos.

“Não existe nada pior que alguém querendo fazer o bem, especialmente o bem aos outros. O mesmo se aplica aos que “pensam bem”, com sua irresistível tendência a pensar por e no lugar dos outros. Encouraçados em suas certezas, eles não têm espaço para dúvidas. E é claro que não apreendem a complexidade da vida”.

“A vida cotidiana é permeada por conflitos que lhe conferem toda a sua intensidade. É mesmo possível que as múltiplas vicissitudes expliquem o impulso cego que projeta em direção à vida. Um querer-viver obstinado, preferindo a existência tal como ela é, apesar de tudo”.

(A parte do diabo – Michel Maffesoli)

RESUMO

A pesquisa tem por objetivo a análise da imagem da violência urbana no cinema documentário brasileiro, utilizando como objeto de estudo, um grupo de cinco documentários, realizados entre 2002 e 2004: *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2003), *O cárcere e a rua* (Liliana Sulzbach, 2004), *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2004) e *Justiça* (Maria Augusta Ramos, 2004). O trabalho se concentrará em longas-metragens produzidos no Brasil e que chegaram ao circuito comercial. Trata-se de um recorte específico e representativo de um aspecto da produção audiovisual nacional, que se refere à relação do documentário com a violência urbana. Neste sentido, serão examinadas as questões da representação e da impressão de realidade proporcionadas pelas imagens cinematográficas, servindo como suporte para o estudo das obras. Na análise dos cinco documentários, se objetiva o exame das particularidades da violência, buscando compreender a relação dos elementos culturais e cinematográficos que conduzem à constituição de um imaginário. Partindo desta constatação, serão esboçadas duas noções que contribuirão para este estudo, que são o espaço urbano e a alteridade. O método utilizado será a análise temática proposta por Francesco Casetti.

Palavras-chave: cinema, documentário, violência urbana, espaço urbano.

ABSTRACT

The research has as objective the analysis of the image of urban violence in Brazilian documentary movies, using as study object, a group of five documentaries, produced between 2002 and 2004: *Ônibus 174* (174 Bus) (José Padilha, 2002), *Fala tu* (*You speak*) (Guilherme Coelho, 2003), *O cárcere e a rua* (*The jail and the street*) (Liliana Sulzbach, 2004), *O prisioneiro da grade de ferro* (*The iron bar prisoner*) (Paulo Sacramento, 2004) and *Justiça* (*Justice*) (August Maria Augusta Ramos, 2004). The work will focus on films produced in Brazil that have reached the commercial market. It is about a specific and representative snap of an aspect of the national audiovisual production that refers to the relationship of the documentary with the urban violence. In that sense, the issues of the representation and the impression of reality provided by the cinematographic images will be examined, serving as support for the study of the works. In the analysis of the five documentaries, the exam of the particularities of the violence is aimed at, trying to understand the relationship of the cultural and cinematographic elements that lead to the constitution of an imaginary one. Taking that into account, two concepts will be sketched that will contribute to this study, which are the urban space and alterity. The used method will be the thematic analysis proposed by Francesco Casetti.

Keywords: movies, documentary, urban violence, urban space.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Seqüestro da refém	54
Figura 2: Vítima com seqüestrador	77
Figura 3: Betânia, foragida do presídio	100
Figura 4: Cláudia, no corredor do presídio	100
Figura 5: Suzana (esposa do réu Carlos Eduardo)	101
Figura 6: O réu, Carlos Eduardo, no tribunal	101
Figura 7: Meninos infratores no Instituto Padre Severino	101
Figura 8: Toghum visita o pai no hospital	101
Figura 9: Macarrão caminha na favela	101
Figura 10: Presos no corredor da Casa de Detenção	102
Figura 11: Corredor da Casa de Detenção	102
Figura 12: Cláudia sai do presídio, após 27 anos de confinamento	104
Figura 13: Suzana, esposa de um réu	104
Figura 14: Alan deixa o Centro de Custódia da Polinter	105
Figura 15: Combatente chora, após deixar seu grupo de <i>rap</i>	105
Figura 16: Seqüestro do ônibus	106
Figura 17: Televisão mostra incêndio criminoso de ônibus	107
Figura 18: Complexo Penitenciário do Carandiru	108
Figura 19: Detentos no presídio	109
Figura 20: Corredor do presídio	109
Figura 21: Detento fichado	109
Figura 22: Cárcere de uma delegacia	111
Figura 23: Parede de uma cela decorada	111
Figura 24: Presídio Madre Pelletier	113
Figura 25: Janelas com grades	115
Figura 26: Vista do presídio	115

Figura 27: Detento observa a cidade, do presídio	115
Figura 28: Janela do Presídio do Carandiru	115
Figura 29: Vista do presídio	116
Figura 30: Grades de uma cela.....	116
Figura 31: Celas da Polinter	117
Figura 32: O réu Carlos Eduardo vai para a prisão	117
Figura 33: Menores no Instituto Padre Severino	117
Figura 34: Macarrão fazendo jogo do bicho.....	118
Figura 35: Cláudia chora	119
Figura 36: Depoimento de Cláudia	119
Figura 37: Togum canta <i>rap</i>	119
Figura 38: Depoimento de Macarrão	119
Figura 39: <i>Close up</i> de detento	119
Figura 40: Detentos nas celas de seguro	120
Figura 41: Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro	121
Figura 42: Sala de audiência no tribunal	121
Figura 43: Réu sendo julgado no tribunal	122
Figura 44: Imagem de uma favela	125
Figura 45: Imagem de uma favela, com edifícios atrás	125
Figura 46: Baixada Fluminense	127
Figura 47: Toghum em Belford Roxo	127
Figura 48: Sandro adolescente	130
Figura 49: Sandro seqüestrador	130
Figura 50: Depoimento da detenta Cláudia	135
Figura 51: Depoimento de Ivone Bezerra de Melo	135
Figura 52: Depoimento de Macarrão	136
Figura 53: Depoimento de um ex-diretor do Presídio do Carandiru	136
Figura 54: Janta na casa da defensora Ignez	139
Figura 55: Janta na casa do juiz Geraldo	139

Figura 56: Janta na casa de Combatente	139
Figura 57: Detento filmando o prédio	143
Figura 58: Imagem feita pelo preso.....	143
Figura 59: Imagem do visor da câmara do detento	143
Figura 60: Detento filmando a si mesmo	144
Figura 61: Triagem dos detentos	145
Figura 62: Campana	146
Figura 63: Foto de uma montanha	146
Figura 64: Detento filma a cela sem as grades da janela	147
Figura 65: Foto do preso morto	148
Figura 66: Cláudia mostra uma foto	149
Figura 67: Foto de Cláudia jovem	149
Figura 68: Foto de um detento fichado	149

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Categorias de análise	32
Tabela 2: Dados sobre distribuição, renda e público	39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 A OBSERVAÇÃO FÍLMICA	24
1.2 A HISTÓRIA DOS FILMES	34
1.3 CARREIRA NO CINEMA	38
2 O DOCUMENTÁRIO NO CINEMA	42
2.1 A REALIDADE DAS IMAGENS FÍLMICAS	42
2.2 A REALIDADE DA TELA	43
2.3 DOCUMENTÁRIO FICCIONAL OU FICÇÃO DOCUMENTAL?.....	45
2.4 A DUPLA NATUREZA DA IMAGEM	51
2.5 A IMPRESSÃO DE REALIDADE	61
3 A VIOLÊNCIA URBANA NO CINEMA.....	69
3.1 O REFLEXO DA VIOLÊNCIA	70
3.2 HOMO VIOLENS	73
3.3 A VIOLÊNCIA PERFORMÁTICA	81
3.4 HOMO VIOLENS X CINEMA	84
3.5 HOMO RELATIONIS	90
4 A IMAGEM DA VIOLÊNCIA URBANA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO (2002-2004).....	95
4.1 O ESPAÇO URBANO	97
4.1.1 O ônibus	103
4.1.2 O presídio	108
4.1.3 O tribunal	120
4.1.4 A favela	124
4.2 A ALTERIDADE	128
4.2.1 Uma vida para ser vista	128
4.2.2 Sociedade relacional	133

4.2.3 Discursos sobre violência	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165
ANEXOS	174

INTRODUÇÃO

No cinema, a relação existente entre o que é apresentado na tela e a realidade, atravessa diversas mediações, visto que um filme é uma tecnologia do imaginário inserida em um social que tenta retratar. Neste sentido, não se trata de um decalque da realidade, mas do reflexo do nosso imaginário.

Conforme Bourriaud (2009, p.59), o artista produz relações entre as pessoas e o mundo por intermédio dos objetos artísticos. Sob este aspecto, as obras lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta e os processos de comunicação, enquanto instrumentos concretos que interligam pessoas. No caso dos documentários em questão, os cineastas são unidos pelo tema e pelo estilo, além de compartilharem o fato de operarem num mesmo horizonte prático e teórico que é a esfera das relações humanas, possuindo um universo de formas, uma problemática e uma trajetória que lhe são próprias. A apreensão de suas criações ocorre de um ponto de vista triplo, que é, ao mesmo tempo, estético, histórico e social.

O tema da violência invadiu o imaginário social e a sua presença também é constante nos documentários observados. A antropóloga Alba Zaluar (2005, p.1) denuncia o excesso de maniqueísmos e de esquemas simplificados, disseminados em matérias jornalísticas sobre o tema, além do fato da violência se apresentar como uma crise em relação ao estado normal. No caso brasileiro, o estudo da violência e do crime é sempre realizado por meio de lentes normativas, através de um processo que fixa um universo de normas aceitas como sagradas, deixando de lado tudo aquilo que elas eliminam como o que “não deve ser feito”. Objetiva-se a investigação da violência urbana como fenômeno social para, em seguida discutir a sua manifestação nos documentários cinematográficos brasileiros eleitos como *corpus* de pesquisa.

Labaki (2005, p.197), refere-se “à explosiva criminalidade brasileira”, que pauta análises audiovisuais, a partir da presença do Brasil das ruas, morros, delegacias, tribunais e cárceres nas telas de cinema. Assim, as questões principais giram em torno da relação que o cinema pode estabelecer conosco e das relações específicas que os filmes criam, além da afinidade do significante cinematográfico com a constituição de um imaginário. Na compreensão do trajeto do conjunto de filmes, que compõe esta pesquisa, se busca o exame da sua contribuição para a construção das imagens da violência, veiculadas no cinema. Pois se o imaginário é alimentado pelas imagens, o contrário também ocorre, “a existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens” (MAFFESOLI, 2001, p.76). Neste sentido, o cinema articula o emocional e a técnica, através da veiculação das imagens.

Como observa Metz (1980, p.44), as diferentes linguagens, como pintura, música, cinema, etc., se distinguem uma das outras pelo seu significante, ou seja, na sua definição física e perceptiva e nos traços formais e estruturais que daí resulta. Portanto, a importância da análise está no fato de que não existe nenhum significado que seja próprio a uma determinada linguagem.

Condizente com esta visão fundamenta-se a idéia de que, não obstante a complexidade que envolve o fazer cinema, o analisar cinema também se instaura como atividade de ordem complexa. Ao mesmo tempo em que se analisam os diversos aspectos formadores de uma obra, é preciso considerar o seu conjunto, visto que apontam para valores culturais que constituem a sociedade.

Na sua reflexão sobre a análise social, em *Questões fundamentais da sociologia*, Simmel (2006, p.13), examina as diferentes distâncias a partir das quais podemos nos colocar em relação à complexidade dos fenômenos. Como exemplo, promove uma comparação com a visão de um objeto tridimensional, que esteja a dois, cinco e dez metros distante. A cada vez, se teria uma imagem diferente, que estaria “correta” a seu modo. Assim, esta concepção também é válida sobre a percepção adquirida em relação a um filme visto apenas uma vez, que difere da postura do analista, para quem a análise se integra ao processo de recepção dos filmes (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 1994). Existe o desenvolvimento da relação do

analista com a obra, que vai determinar a própria análise e alterar a percepção inicial, na decomposição de seus elementos constitutivos, para a seguir, estabelecer elos entre esses elementos isolados, em direção à reconstrução do filme.

A imagem obtida a partir de uma distância, qualquer que seja ela, tem sua própria legitimidade e não pode ser substituída ou corrigida por outra de origem diversa. Assim, pode-se traçar um paralelo com os diversos níveis de análise fílmica. De acordo com a distância, surge a imagem com a possibilidade de ser conhecida com maior ou menor precisão, mas que não terá menor valor do que a imagem, na qual as partes se separam umas das outras. A diferença existente é somente aquela que se dá entre os diversos propósitos de conhecimento, os quais correspondem a diferentes formas de distanciamento (SIMMEL, 2006, p.14).

Nos modos de observação dos documentários que compõem a pesquisa, a percepção obtida no primeiro contato com cada filme, foi se modificando, mediante as observações subseqüentes que se seguiram. As leituras, o estudo e as análises que iam se somando, proporcionaram uma nova percepção que ia se construindo aos poucos. Existem observações que, insignificantes em seu conteúdo, tornam-se sociologicamente pertinentes, não somente porque se repetem, mas também porque são símbolos de situações e acontecimentos historicamente importantes (SIMMEL, 2006).

Assim, a preocupação com a aparência e, conseqüentemente, com a imagem, não pode ser encarada superficialmente, pois se inscreve num vasto jogo simbólico, exprimindo um modo de estar em relação com o outro, resultando na manifestação de comunicação. Recorre-se aqui, à noção de “mundo imaginal”, desenvolvida por Maffesoli (1996, p.129), para designar um conjunto feito de imagens, imaginações e símbolos que constroem a vida social e que se encontram também presentes no cinema.

As formas cinematográficas constituem-se num fundo cultural no qual os cineastas se inspiram, e cabe ao analista explicar os movimentos que dele decorrem (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 1994). Assim, as coisas se apresentam em duplo sentido, como se tudo fosse ligado e separado, através de uma lógica contraditorial,

na qual não se pode mais compreender a vida social a partir de dicotomias do tipo, verdadeiro/falso, bem/mal, etc..

Ocorre um diálogo de perspectivas, a partir da personagem com a sua fala e do autor com a sua maneira de fazer o filme. Segundo Zaluar (2004, p.22), dois falantes nunca se entendem completamente, nem nunca concordam inteiramente, e é a continuidade desse hiato que permite a permanência do diálogo em que ambos se modificam no processo de entendimento. Dele pode resultar verdades parciais de cada ponto de vista, ou algo maior do que cada uma delas tomadas separadamente, a partir de um acordo dialógico construído entre as partes.

Ao propor um questionamento sobre as atuais condições do cinema brasileiro, Caetano (2005, p.221) pergunta: “a quem interessa o cinema brasileiro? Quantos ‘cinemas brasileiros’ existem? Quais deles são interessantes? E para quem o são? Por que só alguns destes cinemas brasileiros são interessantes? E por que os outros não são?” Trata-se de questões ligadas à produção de imagens na sociedade contemporânea. Assim como não há um único cinema brasileiro, também não há um único público. Neste sentido, ao se formular estas indagações, é preciso reconhecer seu lugar dentro delas.

Ao se assistir “o cinema próximo”, expressão utilizada por Caetano (2005, p.236), para caracterização do cinema realizado como obra de um local e de uma época que o consome, no caso, referente ao âmbito brasileiro, depara-se com uma série de aspectos que, na realidade, não fazem parte do filme. Falar do cinema próximo é, portanto, saber que se fala do filme e do que está próximo e compõe o seu contexto. Neste sentido, o pesquisador está inevitavelmente envolvido pelo universo do filme e pela relação que ele estabelece com seu cotidiano e com suas perspectivas pessoais. Como espectador do filme brasileiro, só se pode fazer uma tentativa de compreensão desde dentro. Assim, o pesquisador sempre terá que, ao mesmo tempo, desconfiar e se filiar ao pronome “nós”, em função da posição em que está situado.

Assim, o cinema brasileiro atual tem sido uma das áreas mais reflexivas em relação ao dilema da violência na sociedade brasileira. Segundo Rossini (2003, p.29), mesmo não se tratando de um assunto novo, “falar de favela se tornou assunto recorrente no cinema nacional”, em função da guerra do tráfico de drogas e da sua repercussão nos meios de comunicação. Na análise dos cinco documentários, se objetiva o exame das particularidades da violência, que conduzem à constituição de um imaginário, observando em que medida se encontra situada em suas representações no cinema. Levando-se em conta, a compreensão da relação dos elementos culturais e cinematográficos que levam a sua percepção, a partir de que aspectos, no interior de cada filme, ocorrem a sua manifestação? Quais os pontos a serem observados? Qual a relação das imagens da violência manifestas na sociedade com as imagens da violência observadas na narrativa cinematográfica? Existe um imaginário que se revelaria tanto nos fatos sociais como nos materiais fílmicos? Que forma o imaginário da violência assume a partir dos simbolismos presentes nos significantes fílmicos?

Verificam-se variações e diversidade de critérios no modo como a questão da violência é apreendida. Normalmente, o termo violência urbana é associado à delinquência da classe baixa. Desta forma, a noção de violência é concebida e apreendida segundo pontos de vista, dependente de julgamento de valor (MICHAUD, 2001, p.67).

Os documentários tratam das representações de histórias pessoais que refletem questões mais amplas, relativas ao social e à política, visto que as pessoas retratadas são abordadas individualmente, mas também estão situadas em determinado lugar e em relação a outros. Evoca-se o fato de que a sociedade não é somente contratual, pois também se encontra sob a criação e a partilha de imagens (METZ, 1980). Assim, o cinema constitui uma das formas para se apreender diferentes configurações de práticas sociais, visto que se caracteriza por estabelecer enunciados sobre o mundo histórico. Diante disso, o mundo imaginal constitui-se num modo de considerar a relação espaço-tempo, que se torna determinante para a compreensão de qualquer sociedade. Com este propósito, o objetivo desta pesquisa é a análise e interpretação do que um filme pode revelar sobre o mundo em que se vive e as maneiras pelas quais dá expressão a valores e crenças, ligadas ao imaginário da violência, que constroem ou contestam formas de pertença social.

Sob esta circunstância, se encontram os filmes que compõem o *corpus* da pesquisa. A relação dos documentários foi composta a partir de consulta ao site da Agência Nacional de Cinema (Ancine)¹. Foram listados os filmes nacionais produzidos entre 2000 e 2006². Foram contemplados cinco documentários, produzidos entre os anos de 2002 e 2004, que estudados em conjunto, formam um encadeamento, através da sucessão de alguns aspectos ligados à violência.

O conjunto de filmes mostra pessoas que convivem com a violência, em favelas, (*Fala Tu*), apresenta um seqüestro à mão armada (*Ônibus 174*), observa os tribunais e processos de julgamento (*Justiça*), até as prisões (*O prisioneiro da grade de ferro*) e ao momento do trânsito entre o cárcere e a rua, em busca da liberdade perdida (*O cárcere e a rua*). Nos filmes, se constata a presença dos aparatos estatais de prevenção, julgamento e punição, respectivamente, representados pela polícia, pelos tribunais e pelas prisões.

Nesta perspectiva, cada filme constitui uma peça, compondo uma sucessão, na qual cada obra tem seu projeto próprio, mas que, quando vistas em conjunto, dizem algo de seu presente, mesmo sem ter essa ambição. Esta opção temática por filmes que abordam a questão da violência indica o ponto de observação a partir do qual, inúmeros filmes foram realizados, em diferentes circunstâncias, aspectos e estilos. Na interpenetração dos filmes, se pretende uma fusão de horizontes, examinando a repetição de certos arranjos e associações simbólicas, a partir das suas constituições.

Quando se fala do tema da violência, se produz um discurso que freqüentemente só admite o contra ou a favor (legal ou ilegal), rejeitando qualquer atitude que primeiramente questione a natureza do fenômeno em suas linhas mais gerais (DAMATTA, 1993). Pretende-se analisar a imagem da violência urbana no cinema, considerando o seu enfoque relacional, levando em conta o cotidiano, elemento central observado nos filmes e considerado como um vetor de conhecimento e uma alavanca metodológica para a compreensão das relações sociais (MAFFESOLI, 1996).

¹ www.ancine.gov.br, acessado em 20.04.2009.

² Anexo 1. Tabelas da Ancine.

Há uma convergência para a oposição entre um mundo dominador e a massa dominada, da qual a violência passa a ser a mediadora. Nesta perspectiva, se evidencia a complexidade e ambigüidade presentes nas relações dos bandidos com a comunidade. São criadas regras de convivência entre eles, como forma de sobreviver à guerra do tráfico e à violência. Para DaMatta (1981), a violência urbana e o estado de criminalidade não estão distantes do “Você sabe com quem está falando?”, categoria que será observada no decurso do trabalho.

Aumont (1993, p.159) formula uma série de questionamentos que servirão de apoio para o estudo dos filmes propostos: “como se situa a narração em relação à história? É ou não interna à diegese do filme? Qual o grau de presença do narrador no relato? (...) E os distintos pontos de vista manifestados?”. Pretende-se investigar a relação existente entre os pontos de vista da instância narrativa, aqui entendida como “o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica” (AUMONT, 2002, p.111) e os das distintas personagens, na busca do entendimento da manifestação do imaginário da violência urbana nos filmes pesquisados.

Neste contexto, encontra-se a questão referente à voz no documentário e aos significados transmitidos em vários níveis, para além do que é dito verbalmente. Esta noção está relacionada com as maneiras como os pontos de vista são transmitidos e como os filmes moldam seus temas. Os diferentes meios pelos quais a voz se manifesta e que podem ser expressos pela composição do som e da imagem, a partir da montagem, enquadramento, iluminação, música, ordem cronológica, etc., observando se são semelhantes, ou ao contrário, divergem, no decorrer das cinco narrativas propostas para estudo.

No livro *Integração perversa*, Zaluar (2004, p.23) discorre sobre o ofício do pesquisador, referindo-se ao “subjetivismo ingênuo que vive o sonho impossível de reproduzir a subjetividade alheia e acaba repetindo apenas a subjetividade do próprio antropólogo”. Diante desta constatação, pode-se traçar uma comparação com o ofício do documentarista. No exame dos documentários, se observa que não há uma vinculação com o objetivismo, que visaria a verdade superior do observador

privilegiado. Mas inclina-se para o outro extremo, o que aponta para “uma linha de produção” dos documentários. Na estratégia de dar voz ao outro, cria-se um determinado formato, que se reflete nos filmes em questão.

Os diversos questionamentos que orbitam ao redor do tema da violência serão relevantes na observação dos filmes e no exame dos elementos formadores da organização fílmica, que contribuem para o tratamento dado na constituição do seu imaginário. Partindo desta constatação, serão esboçadas algumas noções que contribuirão para este estudo, que se referem ao espaço urbano e à alteridade.

Se examinará os lugares onde se passam as histórias, visto que o ambiente não é uma simples coisa inerte. Na união do físico com o simbólico que representa, os espaços passam a adquirir uma participação ativa nas narrativas. Identifica-se a referência aos aparatos estatais de prevenção, julgamento e punição, que se atribuem, respectivamente, à polícia, ao judiciário e à prisão. As personagens, em sua totalidade, se encontram em uma posição marginalizada, em áreas consideradas periféricas, como favelas e presídios. São locais concebidos a partir das relações sociais e tornam-se mais um elemento que colabora para entendimento do conjunto social e do ambiente da época.

A segunda noção, que se refere à alteridade, é manifestada a partir da constituição das personagens e na forma como são apresentadas. Sob este aspecto, a imaginação, o afeto e os sentidos participam da construção de cada uma, e se dá essencialmente através da comunicação. Logo, é como se a pessoa passasse a ser formada por múltiplas personalidades. A identidade pluraliza-se. Esta experiência relativiza a pessoa que não é mais encarada com uma identidade única e específica. Pretende-se observar como o imaginário da violência se manifesta na constituição dos atores sociais e na relação que se estabelece com a sua representação no cinema.

As noções se relacionam, pois o lugar revela o ser, ao mesmo tempo em que se localizam as zonas problemáticas onde costumam ocorrer trocas horizontais. As pessoas mostradas nos documentários moram em certos lugares identificados com a pobreza, que se torna um fator de risco e também se manifesta na atribuição

de identidade aos indivíduos, segundo a sua conexão aos desvios de comportamento, como é o caso dos filmes em que são apresentados presidiários.

A pesquisa será guiada através da análise temática, proposta por Francesco Casetti. Serão utilizadas algumas cenas e seqüências que servirão de apoio e ilustração para pontos da análise que dialogam com a questão da representação e do contexto que envolve o filme, a partir da concordância com a concepção de Gilberto Velho (1999, p.57) de que “a idéia de que estabilidade, harmonia e integração são fenômenos naturais ou normais não é necessariamente legítima”, visto que a vida social é um processo contraditório e complexo, permanentemente negociado por diferentes atores sociais. Questão que se complexifica no documentário, com o acréscimo da linguagem cinematográfica, que não só apresenta como constrói o mundo vivido

A pesquisa está dividida em quatro capítulos. O primeiro trata da condução da análise, ao abordar o método utilizado para a realização deste estudo. Nesta etapa será relatada a trajetória metodológica. Através da análise temática, se pretende realizar a recomposição e modelização dos componentes temáticos, estilísticos e narrativos, através do estabelecimento das relações entre os filmes. A análise proporciona a constituição de um objeto novo, que descobre e formaliza as estruturas e mecanismos mais íntimos do objeto precedente. Ainda neste capítulo, se abordará o histórico dos filmes, a partir dos contextos das produções e suas relações.

No segundo capítulo, se problematizará o documentário no cinema, mediante a definição do gênero, as suas relações com a ficção e a situação dos filmes dentro do contexto de sua produção e difusão, abordando também a sua carreira no cinema. Será examinado o campo do documentário, através do estudo dos campos constituídos pelos eixos pós-estruturalista e analítico-cognitivista, contando com a contribuição dos autores Noël Carrol e Bill Nichols. Será analisada a noção de circunstância da tomada, desenvolvida por Fernão Ramos e a relação da imagem-tempo direta com os filmes estudados, a partir da abordagem de Gilles Deleuze. Contará ainda, com a noção de projeção–identificação que está na origem

da percepção cinematográfica, a partir do ato antropológico da participação, desenvolvido por Edgar Morin, para a compreensão da impressão de realidade proporcionada pelas imagens fílmicas.

O terceiro capítulo trata do referencial teórico, a partir do estudo das noções de imaginário e violência. Considerando o mecanismo cinematográfico, na busca da compreensão do imaginário da violência, contando com os estudos sobre violência realizados por Alba Zaluar e Roberto Damatta e com contribuições de autores como Yves Michaud, Roger Dadoun, entre outros, no entendimento da complexidade que envolve o fenômeno da violência.

O quarto capítulo tratará da análise formal e do conteúdo, através do exame dos documentários selecionados, considerando a contribuição das noções de espaço urbano e de alteridade em articulação com o estudo do imaginário da violência urbana, para o entendimento de sua manifestação. Se buscará compreender como a organização fílmica, a partir da composição e encadeamento das imagens, atua na construção das imagens da violência presentes nos documentários.

1 A OBSERVAÇÃO FÍLMICA

Na delimitação do objeto de pesquisa, é importante a observação da condução, o contexto e o objetivo da análise, pois esta deve ser pertinente ao objeto. Uma boa análise se define por seus objetivos, e esta, por si só, não se justifica e tampouco tem interesse (JOLY, 2003). A análise fílmica feita apenas por si mesma, sem repensá-la em função da “significação”, permaneceria somente como um inventário fechado sobre si.

Um filme é história e testemunha sobre o imaginário da época, em que elementos da realidade são assinalados. Neste sentido, as sociedades produzem representações e podem passar a acreditar nelas como se tratasse da própria realidade. Esta situação pode ocorrer com aqueles filmes que encontram viva ressonância porque a sociedade quer saber como ela funciona. Neste ponto, esboça-se a questão da relação que a imagem estabelece com o mundo real e como ela o representa. Todos os filmes estão vinculados a uma organização simbólica, ligada à cultura e sociedade e, neste sentido, o contexto simbólico revela-se também necessariamente social, já que nem os símbolos, nem a esfera do simbólico, em geral, existem no abstrato (JOLY, 2003). A propósito, o verossímil de um filme deve muito aos filmes anteriores já realizados. Deve-se mais ao discurso do que à verdade: é um efeito de *corpus*. Baseia-se na reiteração do discurso, seja no nível da opinião comum ou no de um conjunto de filmes (AUMONT, 2002).

Esta concepção é evocada em função do tipo de análise que pretende se realizar. Nesta pesquisa, a intenção é utilizar os cinco documentários selecionados, como objeto de estudo para a observação de fenômenos sociais. Para isso, serão utilizadas algumas noções como o espaço e a alteridade, em articulação com as noções de imaginário e violência urbana.

A manipulação fílmica transforma em discurso o que poderia ser apenas o decalque visual da realidade. A inteligibilidade do filme passa por três instâncias principais: a analogia perceptiva, os códigos de nomenclatura icônica, que servem para

dar nome aos objetos e aos sons, e os códigos especializados, que constituem a linguagem cinematográfica e que estruturam os dois grupos de códigos precedentes (AUMONT, 2002, p.184). Consta-se a presença de um enorme número de configurações significantes que nada têm de especificamente cinematográfico, daí a amplidão do empreendimento e o apelo a disciplinas de que esses códigos não-específicos dependem. Forma-se uma articulação complexa e imbricada entre códigos culturais e códigos especializados.

Aumont (1993) aponta para o fato de que, no discurso fílmico, existe uma relação entre o dito e o dizer, que aqui pode ser entendida como a relação entre o enunciado, ou a história propriamente dita e a enunciação, ou a maneira como esta história é apresentada, através dos movimentos de câmera ou dos pontos de vista, por exemplo. Neste ponto, compreende-se a narrativa como o enunciado em sua materialidade. São imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que torna a organização da narrativa fílmica, complexa (AUMONT, 2002). Paralelamente, o trabalho do espectador consiste em estabelecer o nexo entre estas duas partes. Aqui, se esboça o tema do ponto de vista. Neste sentido, se faz necessário descrever a construção da ordem da narrativa.

Para constituir o filme em texto, é necessário, em primeiro lugar, introduzir-se na obra. A análise fílmica supõe duas condições: a constituição de um estado intermediário entre a própria obra e a sua análise, e a modificação mais ou menos radical das condições de visão do filme (AUMONT, 2002, p.213). Desse modo, se atesta a necessidade contínua de observação dos filmes, nas diferentes etapas da pesquisa.

Por menos precisa que seja, a análise de um filme implica referências concretas ao objeto (AUMONT, 2002). Neste sentido, os filmes serão utilizados como exemplos, a partir das relações de certos aspectos, estruturas, temas e detalhes pertinentes, delimitando um terreno de comparação. A análise, através da decomposição, implicando uma transcrição das informações visuais e sonoras e posterior recomposição, procede a um reconhecimento sistemático dos elementos do texto e isto conduz a inventariar tudo aquilo que pertence ao objeto examinado e que contribua para a sua compreensão, ainda que não seja acessível de imediato.

O caminho que conduz da observação fílmica ao propósito da pesquisa é composto por vários elementos, nos quais se evidenciam: “a delimitação do campo da investigação, a eleição do método de exploração e a exploração dos aspectos específicos da indagação” (CASSETTI, 1996, p.27). É importante salientar o modo como cada uma destas eleições se justifica, segundo finalidades precisas e, neste sentido, na orientação da análise desde o princípio. As condições de análise se tornam imprescindíveis para a pertinência dos passos da pesquisa.

O primeiro passo para a seleção dos filmes que comporiam este estudo, foi a realização de uma ampla pesquisa na Internet, com o propósito de formular uma listagem dos documentários produzidos no Brasil, no período de 2000 a 2006. Tarefa extensa que revelou-se infundável. Inicialmente, foram relacionados 108 documentários³. Com o propósito de organizar o material, estabeleceram-se divisões, a partir de temas recorrentes. De maneira genérica, foram identificados filmes sobre violência urbana e periferia, política, música, personalidades em geral e assuntos variados, que não se encaixavam em nenhuma das categorias anteriores. Tratam-se de classificações abrangentes, visto que muitos temas se interpenetram. No decorrer do trabalho, esta estratégia revelou-se útil na demarcação dos filmes que interessavam ao propósito da pesquisa. Foram listados 14 filmes relativos à violência urbana e periferia.

Mas à medida que esta etapa da pesquisa avançava, constatou-se que a relação jamais seria concluída, devido à questão que se refere à amplitude do corpo do cinema brasileiro. Além disso, no decorrer da pesquisa, se verificou uma grande quantidade de filmes que não constam na lista oficial da Agência Nacional de Cinema. Filipe Furtado (2005, p.197) chama a atenção para o problema da disponibilidade:

uma boa parte do que forma o cinema brasileiro dos últimos dez anos pode ser descrita como de filmes sem corpos, obras fantasmas que assombram as estatísticas, os editais ou mesmo os catálogos de festivais, mas que foram banidas da existência prática do contato até com o mais dedicado dos espectadores.

³ Em levantamentos realizados por pesquisadores, também há divergência no número de documentários realizados. No livro *Filmar o real*, de autoria de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, são relacionados 81 documentários, produzidos no período de 2000 e 2006.

Neste sentido, há vários tipos de espectros que rondam o cinema brasileiro. Por exemplo, filmes distribuídos que quase não aconteceram junto ao público ou filmes que ficaram confinados ao circuito de festivais e a modos alternativos de exibição. Daí resulta a dificuldade existente na realização de um levantamento que contemple todos os filmes produzidos em um determinado intervalo de tempo, sem a circunstância do risco da omissão.

Como não há dados confiáveis sobre estes filmes, no que se refere à sua produção e distribuição, se optou pela utilização das tabelas, com a relação dos títulos lançados, da Agência Nacional de Cinema⁴, mesmo não contemplando a totalidade de filmes produzidos no país. Esta escolha é condizente com o fato da Ancine ser o órgão oficial de fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica brasileira. Esta agência reguladora, vinculada ao Ministério da Cultura, estimula a produção, distribuição e exibição de obras cinematográficas. Através da sua página oficial, são disponibilizados dados estatísticos, editais, informações, notícias, leis, etc.. A Ancine executa a política nacional de fomento ao cinema, formulada pelo Conselho Superior de Cinema, fiscaliza o cumprimento da legislação pertinente, além de registrar as obras cinematográficas que serão comercializadas em todos os segmentos do mercado.

Na consulta ao site da Ancine, foram listados os filmes nacionais produzidos entre 2000 e 2006⁵. Neste período, foram lançados 273 filmes. No cadastro, 70 estão classificados como pertencentes ao gênero documentário. Se observa uma defasagem de quase 40 filmes, em comparação com o primeiro levantamento realizado. Na definição do *corpus* de pesquisa, se optou por cinco documentários, que estudados em conjunto, formam um encadeamento, através da sucessão de alguns aspectos ligados à violência. Esta opção temática indica o ponto de observação a partir do qual os filmes selecionados foram realizados, abordando-a direta ou indiretamente, em diferentes circunstâncias, aspectos e estilos.

O propósito da pesquisa é a compreensão da imagem da violência urbana nos documentários, constituindo uma ampla reflexão sobre a sua construção. Foram

⁴ www.ancine.gov.br, acessado em 20.04.2009

⁵ Anexo A. Tabelas da Ancine.

selecionados os documentários que reuniam o mínimo de elementos em comum, relacionados às noções com as quais se pretende trabalhar, que são o espaço e a alteridade. Foram considerados os locais em que se passam as histórias, as personagens e as situações por elas vividas. Tratam-se de componentes temáticos relacionados às pessoas que, predominantemente, são caracterizadas como moradores de subúrbios, traficantes, presos e policiais, além do cotidiano precário das favelas, do sistema carcerário e jurídico.

Neste sentido, a consideração de conjuntos fílmicos necessita de um mínimo de elementos, comuns a todos os filmes, que permitam uma análise eficaz. Aumont (1993) alerta para o fato de que é inútil a tentativa de dominação dos códigos culturais, que serão sempre infinitos. Assim, a seleção dos elementos a serem estudados e a construção de um modelo de análise se dá a partir do que se pretende examinar.

Enquanto fato antropológico, o cinema apresenta uma certa quantidade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis que merece ser estudada (METZ, 1972, p.16). Nesta perspectiva, cada filme constitui uma peça, compondo uma sucessão, na qual cada obra tem seu projeto próprio, mas que, quando vistas em conjunto, dizem algo de seu presente, mesmo sem ter essa ambição.

Na interpenetração dos filmes, se pretende uma fusão de horizontes, examinando a repetição de certos arranjos e associações simbólicas, a partir das suas constituições. No âmbito da violência, observando aspectos vinculados ao enfrentamento da morte, à situação de precariedade, às instituições jurídicas e carcerárias, ocorrendo relações e superposições entre esses vários mundos. Iniciando pelo estado de precariedade com que pessoas levam suas vidas, nas comunidades pobres e favelas, dominadas por traficantes (*Fala Tu*), passando pela ação de um homem com uma arma na mão, ameaçando suas vítimas (*Ônibus 174*), chegando aos tribunais e processos de julgamento (*Justiça*), até as prisões (*O prisioneiro da grade de ferro*) e ao momento do trânsito entre o cárcere e a rua, em busca da liberdade perdida (*O cárcere e a rua*). Ligada à composição de um imaginário, há uma forma dominante de organização fílmica e de relação que esta

estabelece com a realidade, a partir do conjunto de questões abordadas. Os atores sociais são vistos como personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo (NICHOLS, 2007, p.138).

Não existe conteúdo que seja independente da forma pela qual se expressa (AUMONT, 1993). O verdadeiro estudo do conteúdo de um filme deve supor necessariamente o estudo da sua forma, pois a abordagem simultânea destes dois aspectos proporciona uma maior aproximação com o objeto de análise. Visto que a forma de filmar pode indicar as representações do mundo próprias a uma cultura, pois a construção da imagem ocorre através do exercício da linguagem, modelada por certas estruturas, é no nível dos simbolismos mais solidamente enraizados, que se produzirão as diferenças na apropriação dessa imagem (JOLY, 2003). Trata-se de um meio de comunicação e de representação das sociedades. Do contrário, não se estará tratando do filme, mas sim, de problemas gerais que constituem seu ponto de partida.

A prática analítica tem a ver tanto com a descrição como com a interpretação. Inicialmente, ocorre a fase de decomposição dos filmes, mediante os seus relatos, sob forma de texto. Aqui, recorre-se ao existente, “o que significa já lhe aplicar um ponto de vista: decidir deter-se aqui ou lá, reter isto ou aquilo, subdividir de um modo ou de outro, etc.” (CASETTI, 1996, p.24). A seguir, no momento de recomposição dos dados, se procede à interpretação. Cada uma das fases da análise tem a ver com os dois procedimentos. Segundo Casetti (1996, p.24), “a idéia resultante é que devemos enfrentar, tanto com uma operação descritiva, já orientada para a interpretação, como com uma atividade interpretativa apoiada na descrição”.

Baseado no modelo de análise proposto por Casetti (1996, p.34), encaminha-se para a condução do percurso metodológico, onde serão desenvolvidas as seguintes etapas:

- *segmentação* – subdivisão do objeto em suas distintas partes;

- *estratificação* – indagação “transversal” das partes, no exame dos componentes internos, que não seguem uma linearidade;

As duas fases foram caracterizadas no processo de decupagem, no qual foi elaborada uma rede de observação dos documentários selecionados. Primeiramente, foi realizada uma decupagem de cada filme, que incluiu a indicação de conteúdo, a transcrição de diálogos e outros parâmetros como enquadramentos, montagem e mudanças de cenário. No decurso da pesquisa, os documentários foram revistos e, a partir do estabelecimento dos objetivos específicos, a decupagem, realizada inicialmente, foi complementada com novas observações, que incluiu a apreciação das semelhanças e diferenças entre as obras.

Segundo Goliot-Leté e Vanoye (1994, p.85), certas cenas e passagens de um filme podem ser mais do que o elo de uma corrente e serem consideradas, não de um ponto de vista puramente sintagmático, mas de um ponto de vista mais global:

essas partes constituem etapas narrativas que contêm, de certo modo, o filme inteiro. A seqüência pode, então, ser analisada por si mesma ou com relação ao filme inteiro. Pode igualmente ser analisada com respeito a uma rede de seqüências em relação umas às outras, o que pode permitir colocar em evidência uma rede de significação.

A observação e a escolha da rede de seqüências, que irão colaborar para o desenvolvimento do trabalho, constituem uma das etapas mais complexas da pesquisa, visto que os passos iniciais desta fase serão norteadores do trajeto a ser percorrido.

O terceiro estágio se refere à *enumeração e ordenação*, na qual se delinea um primeiro mapa do objeto que tenha em conta, as diferenças e semelhanças, tanto da estrutura como das funções. Segundo Aumont (2002, p.234), a forma não se opõe ao conteúdo, pois este, junto aos meios de expressão cinematográficos tem, ao mesmo tempo, as suas próprias qualidades substanciais (imagem, som) e a sua organização formal (movimentos de câmera, cortes, etc.).

Tomando como base estes dois aspectos, se chega a descobrir as correspondências, a regularidade e os princípios que regem o objeto analisado, pois nenhum texto se dá ao observador em toda a sua evidência. Este esquema é formado por uma série de componentes distintos. Aqui, serão abordados três

elementos: estilísticos (movimentos de câmera, enquadramentos, etc.); temáticos (diversas aparições de um lugar, etc.) e narrativos (repetição de uma ação do protagonista, reiterada aparição de uma situação, etc.).

Nesta fase, foi esboçada uma pré-análise de cada texto, através do exame das decupagens. Foram selecionados certos aspectos, que se repetem nos filmes analisados, como a apresentação das pessoas retratadas, a presença da equipe de filmagem em cena, as narrativas, a partir da abertura e desfecho dos filmes, os principais assuntos abordados e o ponto de vista estético, que se refere aos enquadramentos, trilha sonora, etc.. Na organização destes itens, foram ordenadas duas listas. Na primeira lista, se observou a ocorrência dos temas, anteriormente selecionados. Foram dispostos como itens e a seguir, se descreveu como eram tratados nos filmes. Já na segunda lista, ocorreu o procedimento inverso. A partir de cada filme, se examinou o conjunto de temas. Posteriormente, houve o cruzamento destas informações. Este procedimento propiciou o acesso aos elementos temáticos, estilísticos e narrativos de cada filme. A seleção de episódios e seqüências, que serão utilizados a título de ilustração, surgiu a partir das duas listas.

No decurso do processo, se passa a seccionar estes segmentos, diferenciando seus distintos componentes internos (espaço, tempo, ação, etc.). Nesta decomposição, se objetiva a identificação de fatores que se repetem no curso do texto e assinala o seu pertencimento a uma mesma área ou família: o que emerge, é uma série de elementos, examinados nos cinco filmes pesquisados e divididos em três grandes grupos:

- *componentes temáticos* – relacionados aos espaços como favelas, ruas, cadeias, tribunal e ônibus;
- *componentes narrativos* – relacionados às personagens e suas ações, como a queixa constante contra o Estado e a polícia por parte de moradores, presos e traficantes, o cotidiano precário, os discursos sobre violência e o sistema relacional;

- *componentes estilísticos* – narração, montagem, início e término dos filmes, trilha sonora, plano das grades, presença de closes, panorâmicas, enquadramentos dos corredores, presença das fotografias e recurso das cartelas.

Tabela 1

Categorias de análise

Filmes	Justiça; Fala tu; Ônibus 174; O cárcere e a rua; O prisioneiro da grade de ferro.
Espaço Componentes Temáticos	Tribunal Favela Ônibus Presídio
Alteridade Componentes Narrativos	Ações das personagens Discursos sobre violência Sistema relacional
Componentes Estilísticos	Montagem; trilha sonora; plano das grades; closes; Panorâmicas; enquadramento dos corredores; Presença das fotografias; recurso das cartelas.

Cada particularidade é interrogada tomando por base seu sentido para a totalidade dos filmes. Assim, a intenção não é fazer uma dispersão do objeto de análise como se cada um dos componentes funcionasse isoladamente. O objetivo é fazer com que os aspectos propostos dialoguem entre si, estabelecendo uma relação entre os elementos listados.

Na última etapa, de *recomposição e modelização*, ocorre o estabelecimento de relações que servem para a recondução até uma visão unitária do objeto, que estabeleça os sentidos, através de uma representação sintética dos seus princípios

de reconstrução e funcionamento (CASSETTI, 1996, p.34). Esta etapa se efetua no decurso da análise dos filmes.

A finalidade desta pesquisa não é a realização de uma análise fílmica específica para cada um dos filmes que a constitui, mas a composição de um exame conjunto dos cinco documentários selecionados, a partir da análise temática que se refere à questão do tratamento da imagem da violência urbana, considerando, a partir deste ponto de vista analítico, a totalidade dos filmes, na medida em que oferecem um conjunto de representações que remete direta ou indiretamente à sociedade em que se inscreve. Busca-se, assim, estabelecer um eixo de análise que contenha o germe de todos os desenvolvimentos teóricos que se seguirão ao longo do trabalho (JOLY, 2003, p.73). Trata-se de um esquema que, proporcionando uma visão concentrada do objeto analisado, permite o descobrimento de suas linhas de força. Sobre a base de um conjunto de dados, revela uma regularidade e uma sistematicidade, de outra forma, ocultas.

Para avaliar a distância que separa as obras, é necessário trabalhar sobre as estruturas profundas e não apenas sobre os acontecimentos superficiais, não se limitando ao conteúdo, mas levando em conta a expressão, ligada ao sentido (GOLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 1994). Para Casetti (1996, p.52), um filme “a partir de ocorrências, nem sempre claras, mostra suas leis constitutivas. Proporciona uma chave de leitura de uma realidade, às vezes, um pouco obscura”. Através da análise, se constitui um objeto novo, que descobre e formaliza as estruturas e mecanismos mais íntimos do objeto precedente.

Segundo Casetti (1996, p.13), numerosas linhas de observação podem ser ativadas conjuntamente. Os objetivos, as categorias e os esquemas propostos são, muitas vezes, o fruto da confrontação, da integração e da contaminação de enfoques diversos. Na via metodológica escolhida, a rede de observação do conjunto de filmes será organizada e guiada em função do eixo de análise proposto, a partir das noções escolhidas, que auxiliarão para o entendimento da imagem da violência urbana, utilizando um amplo conjunto de exemplificações.

1.2 A HISTÓRIA DOS FILMES

Segundo dados da Ancine (Agência Nacional de Cinema), a recente produção nacional de documentários, no período entre 2001 e 2006, representou quase um terço da produção cinematográfica brasileira.⁶ Segundo Butcher (2005), junto com os documentários, veio também uma safra de filmes de ficção que abordam a temática da violência. As imagens de pobreza, miséria e violência são vistas com bastante frequência no cinema brasileiro. Neste sentido, proporcionam uma variedade de produção.

A violência é um dos elementos que estrutura a base de nossa sociedade. Ela está impregnada no nosso imaginário. Como não é possível vencê-la ou ultrapassá-la, chegando assim, a um estado de assepsia, o caminho encontrado foi a sua integração, que pode se realizar de diversas formas. A sua carga brutal pode ser assimilada através da ironia e do deboche, por exemplo. Brinca-se com ela, até como uma maneira de sobrevivência, numa coletividade onde o mal é inevitável. Isto se reflete também na cinematografia nacional, cuja representação da violência não obedece apenas um parâmetro, mas se apresenta de forma diversificada.

Neste trabalho, não se pretende a abordagem individual dos filmes, mas a título ilustrativo e com o objetivo de situar o leitor, foram realizados os resumos dos filmes analisados:

- *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2003) – Traça um paralelo da vida de três pessoas, que vivem em subúrbios do Rio de Janeiro. Macarrão, apontador de jogo do bicho, Toghum, vendedor autônomo e Combatente, telefonista. Os três sonham em ser músicos de rap. O filme mostra o seu cotidiano na periferia, marcado pela exclusão social. Em seus depoimentos, expõe suas dificuldades e a sua relação com certos temas, como drogas, religião, música, trabalho, polícia, etc..

⁶ Segundo tabela de filmes da Ancine, entre 2001 e 2006, foram lançados 248 filmes. Destes, 70 são documentários.

- *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) – Trata do episódio do seqüestro de um ônibus, na zona sul do Rio de Janeiro, que ocorreu em 12 de junho de 2000 e foi transmitido ao vivo por emissoras de televisão. A partir de imagens de arquivo, entrevistas e documentos, o filme constrói a trajetória de Sandro, o seqüestrador, paralelamente à ocorrência policial que culminou com a sua morte.

- *Justiça* (Maria Augusta Ramos, 2004) – Mostra o cotidiano do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro e a realização de audiências, através das principais figuras envolvidas como o juiz, a defensora pública e o réu. Também apresenta o dia-a-dia destes personagens fora do ambiente do Tribunal.

- *O cárcere e a rua* (Liliana Sulzbach, 2004) – Aborda o cotidiano de três detentas no Presídio Feminino Madre Pelletier, em Porto Alegre. Cláudia, a detenta mais antiga, que depois de 28 anos, deixa a prisão, Betânia, prestes a ir para o regime semi-aberto e Daniela, recém chegada ao presídio. As três são acompanhadas no processo de adaptação entre o cárcere e a rua.

- *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2004) – Um ano antes da desativação da Casa de Detenção do Carandiru, em São Paulo, os detentos aprendem a utilizar câmeras de vídeo e documentam o cotidiano do maior presídio da América Latina. Trata-se do sistema carcerário observado a partir do ponto de vista dos presos.

Segundo Labaki (2005, p.51), o filme que possivelmente abriu um novo caminho para o tema da violência não passou nos cinemas. *Notícias de uma guerra particular*, dirigido por João Moreira Salles, foi exibido exclusivamente pelo canal de TV a cabo GNT, em 1999. Mesmo não tendo sido visto no cinema, sua importância foi reconhecida pelo esforço de oferecer um retrato de uma questão complexa: o conflito entre policiais e traficantes nas favelas do Rio de Janeiro. O filme jamais entrou em cartaz no circuito comercial, sendo exibido fundamentalmente em festivais, cineclubes e tevês por assinatura (LABAKI, 2005), por isso optou-se por não incluí-lo no *corpus* da pesquisa. Mesmo assim, destaca-se a importância deste filme para a safra de documentários surgidos posteriormente, que abordam a questão da violência, tanto no que se refere ao conteúdo, quanto à organização

formal (movimentos de câmera, montagem, etc.) das histórias contadas, evocando o verossímil, que se apresenta como o resultado de um *corpus*, guiado por obras anteriores e pelos seus respectivos discursos.

No que se refere ao contexto de produção, os filmes analisados mantêm uma relação bastante direta com o noticiário policial. Os próprios personagens, como Sandro (*Ônibus 174*), que passou mais de quatro horas, ao vivo, em vários canais de televisão, no episódio do seqüestro do ônibus e Cláudia, a detenta retratada em *O cárcere e a rua*, que foi encontrada morta, em um quarto de hotel, no centro de Porto Alegre, ganhando destaque na crônica policial gaúcha.

Alguns cineastas, ao penetrarem na realidade que buscavam compreender também tiveram que prestar contas dos contatos estabelecidos com traficantes. O filme de Salles se tornou um fato social em si, pela suspeita de que o diretor estaria acobertando o criminoso (BUTCHER, 2005). Ele foi chamado pela polícia para explicar as suas relações com o traficante Marcinho VP e chegou a ser convocado para depor na CPI do Narcotráfico. Foi Marcinho VP quem deu autorização para Salles filmar no Morro Santa Marta. Fernando Meirelles e Kátia Lund também foram chamados pela polícia para depor, na época das filmagens de *Cidade de Deus*.

Em uma entrevista dada à revista Isto é, Salles explica a sua aproximação de Marcinho VP:

Acho que é legítimo tentar compreender as razões de quem optou pelo caminho errado. Enquanto a gente não entender as razões, Márcios VPs surgirão todos os dias no Rio. O documentarista quer compreender a realidade e às vezes precisa penetrar nela, ultrapassar os limites do conforto e do que seria mais prudente.⁷

Segundo Labaki (2005, p.218), nenhum criminoso brasileiro contemporâneo teve sua trágica trajetória mais marcada pela intersecção entre a indústria das drogas e a indústria cultural do que Marcinho VP. O traficante já havia aparecido, ainda criança, em um filme de Eduardo Coutinho, feito para a televisão, em 1987, intitulado *Santa Marta: duas semanas no morro*. Em 1996, Kátia Lund pediu autorização a Marcinho VP, que na época, era chefe do tráfico na região, para a

⁷ Entrevista no site: www.zaz.com.br/istoe/1588/brasil/1588guerraparticular.htm

gravação de um videoclipe de Michael Jackson, no Morro Santa Marta. A partir de sua experiência na favela, Kátia Lund participou como co-diretora dos filmes *Notícias de uma guerra particular* e *Cidade de Deus*. O contexto de produção destas obras, antes mesmo do seu lançamento, já identifica o domínio dos traficantes sobre determinadas áreas da cidade e demonstra a exigência da sua aprovação para a circulação de equipes de filmagem em certos locais.

No decurso da pesquisa, se torna relevante o exame das circunstâncias em que os filmes foram realizados, a partir das relações estabelecidas entre os contextos de produção, que convergiram em parceria e colaboração. O capitão Rodrigo Pimentel, por exemplo, revelado em *Notícias de uma guerra particular*, constitui-se em um elemento comum a vários filmes. Ao referir-se à presença de Pimentel no seu filme, Salles constata que se trata de “acazos que passam na frente do documentário, e só do documentário”.⁸ Quando o cineasta e sua equipe se preparavam para deixar a sede do Batalhão do BOPE (Batalhão de Operações Especiais), da polícia do Rio de Janeiro, após o término das filmagens, Pimentel se aproximou e observou que enquanto a equipe estava de partida, ele ainda tinha dois morros para invadir, antes de voltar para casa. Este comentário rendeu a sua participação no documentário de Salles. Posteriormente, Pimentel deixou o BOPE e passou a prestar consultoria na área de violência. Atuou também como co-produtor e consultor do filme *Ônibus 174* e escreveu, com Luiz Eduardo Soares, o livro *Elite da Tropa*, que originou o filme *Tropa de Elite*, lançado em 2007.

Outras pessoas retratadas em *Notícias de uma guerra particular* também se destacaram em outras produções. Luiz Eduardo Soares que é cientista social e antropólogo e foi coordenador de segurança pública do Rio de Janeiro, entre 1999 e 2000, no governo de Anthony Garotinho, também participou, através de depoimentos, do filme *Ônibus 174*. Há, ainda, a presença do escritor Paulo Lins, que fala sobre o começo do tráfico. Ele foi o autor do livro que deu origem ao filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2001), que se tornou um dos mais vistos e debatidos no Brasil.

⁸ Depoimento está nos extras do DVD de *Notícias de uma guerra particular*, lançado pela Videofilmes.

A produtora Videofilmes, pertencente aos irmãos Walter Salles e João Moreira Salles produz títulos de vários diretores, como Eduardo Coutinho, por exemplo. O filme *Fala tu* foi realizado através de uma co-produção entre a Matizar (produtora do diretor Guilherme Coelho) e a Videofilmes, contando com o apoio desta no processo de produção e montagem, que teve a consultoria de João Moreira Salles e Eduardo Coutinho. Em *Ônibus 174*, Padilha utilizou cenas de arquivo da cadeia de uma delegacia, feitas anteriormente por Salles para o seu filme *Notícias de uma guerra particular*, por não ter conseguido autorização para filmá-la.

1.3 CARREIRA NO CINEMA

Segundo Caetano (2005, p.20), um cinema nacional que se aceita marginalizado do circuito de exibição e que trabalha sem a preocupação de atingir platéias, tende à fragilidade eterna, tanto sob o aspecto financeiro, quanto sob o estético. Ao manter este cinema, desde o início, com o empenho único de ser feito (e não de ser visto), em função das leis relativas ao audiovisual que se ocupam da esfera da produção, o Estado omite-se acerca da outra base de uma produção cinematográfica, referente à sua difusão. Falta, à maioria dos filmes, um esquema eficiente de distribuição, exibição e divulgação.

A seguir, foi feita uma tabela com os dados relativos aos documentários que constituem o *corpus* desta pesquisa.

Tabela 2

Dados sobre Distribuição, renda e público

FILME	DISTRIBUIDORA	PÚBLICO	RENDA
<i>Ônibus 174</i>	Riofilme	32.850	R\$ 189.860,00
<i>Justiça</i>	Mais filmes	28.635	R\$ 138.770,00
<i>O prisioneiro da grade de ferro</i>	Imovision	27.848	R\$ 156.931,00
<i>Fala Tu</i>	Videofilmes	10.526	R\$ 71.929,00
<i>O cárcere e a rua</i>	Pandora	7.792	R\$ 37.424,00

Se observa que os cinco filmes foram distribuídos e estiveram em cartaz nos cinemas, embora não se tenha o dado relativo ao número de cópias, nem a quantidade de semanas que estiveram em cartaz. Juntos, obtiveram um público de um pouco mais de cem mil espectadores. Na tabela da Ancine sobre público e renda, por ano e gênero (1995-2008) (Anexo D), constata-se que no período de 2002 a 2004, os documentários brasileiros obtiveram bons índices, comparativamente com outros anos, tendo sido responsáveis por quase metade do público e renda dos 14 anos contemplados pela lista.

O papel dos festivais torna-se determinante neste contexto. Os muitos festivais surgidos e mantidos ao longo do tempo servem como janela principal de exibição e divulgação de diversos filmes sem chance de distribuição. Em vez de se diversificar, criar espaço para o pouco visto ou apontar para alternativas de cinema, esses festivais precisaram cobrir minimamente o que estava sendo produzido (CAETANO, 2005). Os próprios documentários que compõem esta pesquisa condizem com a problemática da exibição. No alcance de uma maior visibilidade, possuem uma longa carreira em festivais, antes da entrada no circuito de exibição. Todos ganharam prêmios em festivais e mostras de cinema. Os prêmios ganhos por um filme constituem um importante atrativo no currículo do seu diretor, na busca por patrocínios para o projeto seguinte.

O desenvolvimento do vídeo digital transformou de maneira decisiva o mercado cinematográfico brasileiro e internacional. Os filmes de ficção de baixo orçamento podem ter outro regime de produção – e a produção documental pode contar com um grande barateamento dos custos. A equipe de *Fala tu*, por exemplo, passou seis meses gravando o filme, contabilizando 72 horas de material. Em *O cárcere e a rua*, a diretora realizou 80 horas de gravação. Se fosse feito em película, os filmes se tornariam extremamente dispendiosos. Segundo Caetano (2005, p.31), o custo se tornou mais acessível a ponto de se tornar um clichê, apontar como característica do cinema brasileiro recente, a presença significativa dos filmes documentários, que passaram a contar com as facilidades da tecnologia. Os filmes que constituem o objeto desta pesquisa foram captados digitalmente e ampliados para 35 mm. Em *O prisioneiro da grade de ferro*, por exemplo, detentos passaram por oficinas realizadas pela produção do filme e aprenderam a utilizar câmeras de vídeo.

Existindo somente através de festivais, maiores ou menores e exibições eventuais ou comunitárias, realizou-se uma considerável produção de curtas e médias–metragens em diversos formatos. Há um forte elo que liga estes filmes e seus realizadores ao panorama dos longas–metragens (CAETANO, 2005, p.39). Os diretores citados tiveram uma longa trajetória até dirigirem o primeiro longa, exercendo o cinema, através da produção de curtas–metragens. À exceção de *Justiça* (Maria Augusta Ramos, 2004), os filmes *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2003), *O cárcere e a rua* (Liliana Sulzbach, 2004), *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2004) e *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), marcam a estréia de seus respectivos diretores em longas-metragens. Todos já dirigiram curtas e documentários para a televisão e alguns também trabalharam com publicidade.

Estes filmes exemplificam a necessidade do cinema brasileiro, freqüentemente, de assumir tarefas, de dar satisfações à sociedade, empenhado em mostrar que sua existência é necessária, socialmente relevante, de preferência com roteiros críticos em relação a alguma faceta dessa mesma sociedade. Segundo Cléber Eduardo (2005, p.54) o cinema é encarado como se fosse apenas um caminho para se atingir metas da condição de um povo, sem jamais ter legitimidade para ser uma finalidade em si mesmo.

Aqui, recorre-se a Caetano (2005, p.43), compreendendo a expressão *cinema brasileiro*, não apenas como a realização de longas-metragens, mas como o “conjunto da produção de filmes e a relação que desenvolveram com seu público”. O autor utiliza a expressão *vontade de cinema*, para expressar a força do cinema, de seus realizadores e público frente às dificuldades enfrentadas no mercado exibidor brasileiro.

2 O DOCUMENTÁRIO NO CINEMA

2.1 A REALIDADE DAS IMAGENS FÍLMICAS

Ao tratar do tema da análise fílmica, Michel Marie⁹ se refere às suas análises de trechos dos filmes *Outubro* (October, Sergei Eisenstein, 1928) e *Uma mulher é uma mulher* (Une femme est une femme, Jean-Luc Godard, 1961). No exame das duas obras, o professor Marie demonstra a complexidade presente no aprendizado da leitura de filmes. Visto que se trata de um fenômeno que abrange muitos elementos e é observável sob diferentes aspectos, o rigor metodológico dá a direção na desconstrução e posterior reelaboração dos significados presentes nos filmes. Ao contrário do que se possa pensar, os parâmetros previamente escolhidos que indicarão o caminho a ser percorrido, não dificultam a tarefa, mas libertam o analista para uma boa condução da análise.

Anteriormente, já havia tido contato com uma análise do próprio Eisenstein, sobre um trecho de seu filme *Encouraçado Potemkin* (Battleship Potemkin, Sergei Eisenstein, 1925), no livro *Análisis del Film* (1993), de Jacques Aumont e Michel Marie. Oportunidade de descoberta de que a criatividade e o talento não são alheios à atividade analítica. Visto que Marie se refere ao fato de que o cinema, nos seus primórdios, tinha a função de descoberta do planeta, penso que este achado não cessa. Na arte da manipulação do objeto de análise, na sua associação de elementos, na contemplação, no exame, na comparação com outras interpretações e na compreensão do que a obra suscita em nós (JOLY, 2003, p.42), descobre-se o planeta, transfigurado em um mundo de imaginários e sensações.

⁹ Michel Marie e a poesia do olhar. **Revista Famecos**. Porto Alegre: Edipucrs, n.33, ago. 2007. Entrevista concedida por Michel Marie sobre o Seminário sobre história do cinema e seus métodos, realizado no Curso de Pós-graduação em Comunicação da Pucrs, em 2007.

2.2 A REALIDADE DA TELA

Ao analisar os quarenta primeiros planos do filme *Outubro*, Marie aborda a trajetória do diretor e a materialidade do filme, a partir dos seus enquadramentos, variações luminosas, etc., o contexto no qual foi produzido, àquele ao qual o aproximamos atualmente e as suas referências históricas. A escolha do caminho a percorrer está subordinada ao que se pretende alcançar. No caso, se poderiam aprofundar os conhecimentos sobre a URSS e a revolução socialista de 1917, examinar a própria história do cinema ou ainda, investigar a complexidade da montagem. No exemplo dado, o estudo deste filme sugere diferentes aspectos que podem ser estudados separadamente ou em conjunto. Neste sentido, o filme não substitui a realidade histórica, mas faz parte dela. O próprio Eisenstein excluía qualquer consideração de um suposto real que conteria em si, seu próprio sentido e no qual não se deveria tocar. O real não teria qualquer interesse fora do sentido que se atribui a ele e da leitura que se faz a seu respeito. Para o cineasta, o cinema era concebido como instrumento de leitura e reflexão do real, atribuindo-lhe certo juízo ideológico (AUMONT, 2002).

A partir desta reflexão, mesmo o pior dos filmes dirá algo sobre a realidade histórica do período em que foi feito e a sociedade ao qual pertence, estabelecendo relações entre o mundo e formas e meios de sua representação. Partindo da idéia de que todo filme existe em versão múltipla, vale a pena ressaltar que no período do surgimento do cinema, esta afirmação era levada ao pé da letra. Méliès, por exemplo, fazia várias versões do mesmo filme, já que a técnica não permitia que se tirassem vários positivos do mesmo negativo. Outros filmes eram remontados a cada dois ou três anos. As versões múltiplas de um mesmo filme também se realizam em função da construção do sentido que é estabelecida pelo espectador e que abrange vários contextos como o social, o institucional, o técnico, o ideológico, etc.. Visto que o espectador constrói a imagem e vice-versa, ele se torna um parceiro ativo da imagem, que está, por sua vez, numa situação de mediação entre o espectador e a realidade, ao realizar a vinculação desta com o domínio do simbólico (AUMONT, 1993).

O mesmo pode ser afirmado em relação aos gêneros cinematográficos, mas neste caso, a multiplicidade de interpretações promove uma classificação estanque dos filmes, em comédias, dramas, policiais, romances, etc.. São agrupados desta forma, nas páginas com programação diária de cinema ou em videolocadoras, por exemplo, e não raro, causam problemas a quem deseja assistir a um filme. Quem nunca procurou um determinado filme, supondo que pertencesse a um gênero e ao vasculhar prateleiras ou percorrer uma página de jornal, descobre que ele pertence a outro? Daí surgem os “gêneros híbridos” do tipo comédia dramática, drama policial ou aventura épica que em nada colaboram para o entendimento da questão.

Devemos lembrar ainda que noções com ordens tão distintas como clássico e cinema brasileiro também foram transformadas em gêneros cinematográficos. Visto que os modos de representação são muitos e estão em constante mutação, essa prática de esquematização, que nunca foi a ideal, se mostra cada vez menos eficiente. No esquema mais geral, que se refere à ficção e ao documentário, por exemplo, esta classificação pode originar equívocos, uma vez que, desde o nascimento do cinema, ocorre o cruzamento entre os dois gêneros.

Recordemos, por exemplo, os operários saindo da fábrica – ainda que a pedido do diretor (Lumière), ou o cotidiano de um esquimó – mesmo que interpretando a si mesmo (Flaherty). Ainda hoje, muitos estudantes de cinema se perguntam se os operários estavam realmente saindo da fábrica ou encenando o seu cotidiano, pois o próprio gênero classificatório “documentário” legitima sua percepção como verdade. Frequentemente, as imagens acabam reconhecidas como autênticas por um discurso externo ao visual, deixando assim, o processo de percepção de imagens em segundo plano.

Esse processo reflete a construção do iconoclasmo no Ocidente, a partir de um método da verdade baseada numa lógica binária, com apenas dois valores: o verdadeiro ou o falso. Durand, na sua obra *O Imaginário* (1999), demonstra que à medida que a imagem não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso”, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair uma única proposta. E aí, justamente, está o interesse do documentário, que reside

muitas vezes, no fato de apresentar aspectos desconhecidos da realidade, cuja compreensão depende mais do imaginário do que do real (AUMONT, 2002).

Em uma parcela de espectadores de cinema, freqüentemente ocorre a prática do exercício de descoberta do que é falso e do que é verdadeiro nos filmes, como se estivessem a cobrar uma dívida. Quando se trata da exibição de documentários, a revelação da verdade sobre um tema se torna o principal critério de avaliação de um filme. Aqui nos deparamos com a questão que diz respeito à relação das imagens com o real e a questão da “credibilidade” das imagens.

Mas, segundo Menezes (2003, p.559), “o pressuposto de uma ‘realidade’ do filme associada à ‘realidade’ da coisa filmada não é possível de ser aniquilado por uma mera operação intelectual”. É necessário buscar a construção de sentido que se estabelece nas relações do espectador com o filme. Tratam-se de ligações constituídas com a história, com a articulação de espaços, tempos, imagens e sons. Uma vez que o espectador não pode se expressar em atos, interioriza sua participação afetiva. A construção do imaginário surge a partir dessas relações, pressupondo um deslocamento que irá resultar no processo que Morin (1991, p.146) chamou de projeção–identificação. Na projeção, ocorre o reconhecimento de si no outro, ou seja, atribuímos ao outro, nossas tendências e, na identificação, em vez de se projetar no mundo, o sujeito absorve-o.

2.3 DOCUMENTÁRIO FICCIONAL OU FICÇÃO DOCUMENTAL?

O documentário tornou-se cada vez mais complexo, reflexivo e auto-referente, incorporando ao filme, tanto um discurso sobre seu objeto de eleição como sobre a própria arte de filmá-lo, tornando-se uma espécie de *making of* dele mesmo (LABAKI, 2005, p.181). Segundo Ramos (2001, p.3), a reflexividade surge como saída ética, ao mostrar o processo de representação. Ao questioná-lo, abala a suposição de que a competência de um documentário está na sua capacidade de capturar a realidade.

Labaki (2003, p.143) aponta um ciclo especial realizado em Paris, em 2004, sobre documentários produzidos por cineastas predominantemente ligados ao universo da ficção. A idéia era lembrar como o trânsito entre os dois gêneros marcou a história do cinema, não apenas no interior dos próprios filmes, mas também na filmografia de grandes mestres que realizaram documentários, como Martin Scorsese, Spike Lee, Oliver Stone, Roberto Rossellini e Win Wenders.

No Brasil, também a geração do Cinema Novo, que marcou os anos 60, manteve uma relação estreita com a produção de documentários. Com uma postura crítica diante da realidade brasileira, acreditavam na possibilidade de transformação social através do cinema. Dois documentários são considerados precursores do Cinema Novo. São eles: *Arraial do Cabo* (Paulo Cezar Saraceni, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Ambos tratam da vida social de comunidades na região Nordeste do Brasil. A falta de condições e recursos financeiros, marcada pela própria situação de subdesenvolvimento do país, foi incorporada como elemento de uma linguagem caracterizada como “estética da fome” (ALTAFINI, 1999, p.12), através de filmes, como por exemplo, *Cinco vezes favela* (1962), que retrata os contrastes sociais através do cotidiano das favelas.

O modelo de pesquisa dos documentaristas tem fertilizado vários destaques da atual produção de longas ficcionais no Brasil (LABAKI, 2003, p.280). Notadamente, os filmes *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), duas grandes bilheterias do cinema nacional, tiveram o seu ponto de partida em livros de não-ficção. O primeiro é baseado no livro homônimo, escrito por Paulo Lins, a partir de pesquisas de campo, realizadas no local, para a antropóloga Alba Zaluar. Recordar-se que na sua primeira edição, havia um capítulo do livro dedicado às entrevistas feitas por Lins, com os moradores de Cidade de Deus, que foi retirado da edição seguinte. O segundo tem origem no livro *Estação Carandiru*, escrito pelo médico Dráuzio Varela, que trabalhava com prevenção à AIDS, junto aos presos.

Alguns cineastas se referem à crise da ficção, como Walter Salles, que afirma que ficou difícil para a ficção, competir com a realidade. Para o cineasta Jorge

Furtado, atualmente ocorre uma profunda crise da ficção, que estaria encurralada pela produção de *Hollywood* e pela produção televisiva. Ele constata que quatro dos cinco filmes brasileiros mais vistos entre 1994 e 2004 têm “um pé na realidade”. *Carandiru* e *Cidade de Deus*, ambos os filmes, já comentados anteriormente e *Cazuza* (Sandra Werneck, 2004) e *Olga* (Jayme Monjardim, 2004), baseados em fatos reais (BUTCHER, 2005, p.85).

Além dos cineastas que transitam de um gênero para o outro, existem os realizadores que trabalham numa nova síntese desses registros. Para Labaki (2003, p.145), reside nesta interpenetração dos discursos do documentário e da ficção, um dos movimentos, atualmente, mais fascinantes do cinema.

Em *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003), todas as partes estão abertamente conscientes do jogo de encenação e do esforço de construir uma imagem da vida desse presídio. Os presos se projetam para além de sua própria figura. Tomam as rédeas do espaço em cena, ao filmarem as próprias celas e as condições de vida no presídio. Neste caso, “a distinção entre o que a personagem subjetivamente vê e o que a câmera objetivamente vê perde os contornos, se esvanece, com a câmera vindo adquirir uma presença subjetiva, uma visão interior, assim adentrando numa relação de simulação com a maneira de ver da personagem” (TEIXEIRA, 2003, p.44). A cena inicial exhibe a implosão, ao inverso, de alguns pavilhões do presídio do Carandiru. O objetivo é mostrar a reconstrução do lugar, através das filmagens que ocorreram sete meses antes desta implosão. Aqui, fica caracterizado mais um exemplo do caráter construtivo do filme.

No livro *Documentário no Brasil*, Teixeira (2003, p.18) afirma que o retorno da ficção como parte integrante dos documentários “é gerador de certo estranhamento para quem se habituou, como espectador, a uma visão exclusivista desses domínios”. Há a instauração de uma nova sensibilidade documental, marcada por um jogo de indiscernibilidade entre realidade e ficção, que isoladamente, não conseguem dar conta do sentido oriundo dos filmes.

Outro exemplo deste movimento pode ser dado pelo filme *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2004). Trata-se de um documentário sobre a vida familiar do

próprio diretor, no qual utilizou gravações feitas por ele, desde os onze anos de idade. Nestas imagens, ele conversa com a câmera, encarna personagens, encena pequenas histórias. Na montagem do longa, percebemos a parte documental mesclada com partes ficcionais, a tal ponto de se confundirem, estabelecendo relações de quase simultaneidade. A ficção e o documentário se complementam em uma alternância de narrativas para a compreensão da personalidade de Jonathan Caouette.

Esta complexidade de fenômenos também pode ser estudada no movimento oposto, quando a ficção encarna um tom documental. Em *Amores* (1997), *Separações* (2002) e *Feminices* (2004), “Domingos de Oliveira esgarça mais e mais os limites entre o documental e o fictício, entre o registro e a encenação” (CAETANO, 2005, p.96). Situação semelhante pode ser observada no filme *Cão sem dono* (Beto Brant, 2007), com locação em Porto Alegre. A narrativa fílmica mantém o ritmo de vida da personagem principal. Uma vida e, portanto, uma narrativa, até certo ponto, sem grandes acontecimentos, monótona, rotineira, com diálogos e situações do dia-a-dia que, aparentemente, não contribuem para qualquer tipo de suspense ou problema que precise ser solucionado. Foram utilizados atores desconhecidos pelo grande público e diálogos naturalistas. Em ambos os exemplos, o universo diegético é embasado pelo sistema do verossímil, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente (AUMONT, 2002).

Ao problematizar a questão do documentário, Francisco Elinaldo Teixeira (2004) caracteriza três referências teóricas que colaboraram para compor a problemática do documentário brasileiro a partir dos anos 60. Os textos de Arthur Omar, Jean-Claude Bernardet e Silvio Da-Rin¹⁰ compõem três modelos que evocam o par realidade–ficção e, neste sentido, estas análises colocam em foco, “as categorias epistemológicas de sujeito e objeto (quem sabe e quem é alvo de saber), mais que a interrogação sobre as convenções do objetivo (o que a câmera vê) e subjetivo (o que o personagem vê)” (TEIXEIRA, 2004, p.41).

¹⁰ OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. *Revista de Cultura Vozes*, n. 6, ago. 1978.
BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
DA-RIN, Silvio. Autoreflexividade no documentário. Rio de Janeiro: *Cinemais*, n. 8, nov. /dez. 1997.

Para Omar, a realidade documental é apresentada como ficção, uma vez que utiliza dispositivos narrativos ficcionais. Como na ficção, tudo pode ser dado como espetáculo, contudo, não deixa de haver uma vontade de verdade comum a ambas. Na noção de antidocumentário, parte-se da linguagem do documentário para invertê-la, numa nova combinação de elementos. Há o questionamento do papel do documentário como produtor de conhecimento.

Bernardet (1985) parte da idéia de documentário enquanto espelho do real, constituído como discurso e elaboração da realidade. A voz do documentarista emerge para o primeiro plano, com o documentário assumindo-se plenamente como discurso construído no real. O cineasta torna-se o sujeito (TEIXEIRA, 2004).

Já o modelo de Da-Rin coloca em foco os processos de representação documental. Ao utilizar a metáfora do espelho que reflete o mundo “real”, afirma que este está partido. Aqui é adotado o “modelo reflexivo de representação” (TEIXEIRA, 2004, p.38), mostrando a obra como produto, remetendo a uma instância produtora e desvendando o seu processo de produção. Na tradição do documentário, estaria a presença de uma crença em algum tipo de verdade, mas que não pode ser confundida com a impressão de que o que se vê na tela estaria completamente livre de um processo de construção de sentido.

Omar, Da-Rin e Bernardet se mantêm no registro da oposição entre real e fictício e suas correlações. Diante disso, a proposição da indiscernibilidade entre realidade e ficção, operada por um discurso indireto livre que afeta ambas, como veremos adiante, “raramente se fez repercutir nessas abordagens, ao contrário da produção documental em si” (TEIXEIRA, 2004, p.41).

A definição de documentário torna-se relativa ou comparativa, definindo-se pelo contraste com o filme de ficção. No texto *O que é documentário?* Fernão Ramos (2000, p.2), ao discorrer sobre o cinema não-ficcional, examina a abordagem de dois eixos constituídos pelos campos pós-estruturalista e analítico-cognitivista. O primeiro traz a questão da reflexividade do discurso cinematográfico. Frisa a subjetividade que sustenta a representação. É um campo diluído de qualquer especificidade e a enunciação das estruturas de linguagem envolvidas no

movimento da representação, ocupa o horizonte indistinto da ficção e não-ficção. Transfere-se para a presença da dimensão discursiva, a evidência da dimensão ficcional do documentário, ou seja, a presença do discurso pressupõe a presença da ficção.

Segundo Nichols (2005, p.87), o exercício da reflexividade propicia a acreditar em determinado documentário como uma representação que, deliberadamente, abala a credibilidade, questionando a habitual disposição de crer nos documentários, provocando suspeita sobre as convenções que esses filmes subvertem. Neste sentido, se esboça o caminho da reflexão sobre a construção da relação entre o documentarista e as pessoas retratadas por ele.

Um exemplo desta prática está caracterizado nos documentários, *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007). No primeiro filme, Salles explora a sua relação com o mordomo da sua família, Santiago, durante as filmagens para um documentário. O segundo filme é composto por vários depoimentos de diferentes mulheres. A percepção do espectador é confundida, pelo fato de haver testemunhos idênticos dados por mais de uma pessoa e visto que não há informação sobre quais depoimentos são verdadeiros ou encenados.

No campo analítico-cognitivista é mais clara a possibilidade de uma definição bem mais rígida do documentário e de suas fronteiras com a ficção (RAMOS, 2000, p.4). Recupera-se o conceito de “verdade” na representação, a partir de enunciados lógicos. Segundo Carroll (2004, p.89), o público entretém o conteúdo proposicional de um filme como um pensamento assertivo, reconhecendo a intenção assertiva de seu realizador. Este conceito implica o reconhecimento, por parte do público, de certa intenção de quem faz o filme. Na colaboração deste entendimento, é desenvolvido o conceito de indexação. Ao escolher um filme, geralmente já se sabe, com antecedência, se trata-se de um documentário ou de um filme ficcional, porque assim foi indexado e com determinada classificação vem circulando. O conhecimento é adquirido a priori. Ambas as visões trabalham com as fronteiras da ficção e da não-ficção. Mas, este modo de categorização pode levar a imprecisões e equívocos. Nas tabelas da Ancine (Agência Nacional de Cinema), por exemplo, se observa que há um item denominado “gênero” e que se refere à

classificação dos longas-metragens em documentário ou ficção.¹¹ Constata-se que vários filmes, considerados como documentários, estão catalogados como ficção, como *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2001), *33* (Kiko Goffman, 2004) e *Evandro Teixeira* (Paulo Fontenele, 2004).

2.4 A DUPLA NATUREZA DA IMAGEM

Na abordagem da “representação do outro” na não-ficção, Nichols (2005, p.31) afirma a caracterização das pessoas retratadas como “atores sociais”, que “continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera”. Seu valor não residiria nas formas pelas quais disfarçam ou transformam o comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade servem às necessidades do cineasta. Para Nichols (2005), o direito do diretor a uma performance é um “direito” que, se exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. Pois, neste caso, seria introduzido um elemento de ficção no processo do documentário, resultante da mudança de comportamento e de personalidade das pessoas, causando uma forma de distorção e demonstrando como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar.

Neste ponto, se diverge da posição de Nichols, pois se constata que o ato de filmar, não só altera, como cria uma nova realidade. Além disso, se trata do instante em que diretor e personagem coexistem. Nesta troca de experiências, ambos se modificam. Mesmo mudando de comportamento, a pessoa não deixa de ser ela mesma. E uma possível alteração, neste sentido, não destitui a pessoa da sua personalidade, mas ao contrário, só vem a confirmá-la.

Segundo Teixeira (2003, p.41), é com a transformação dos dados da relação entre subjetivo e objetivo, que uma ruptura se operou a partir do Cinema Verdade, não entre ficção e realidade, mas num novo regime narrativo que as afeta.

¹¹ O item “gênero”, que consta nas tabelas, é determinado pelo próprio diretor de cada filme, no momento de inscrição do longa na Agência Nacional de Cinema.

Trata-se da dupla natureza do cinema que o torna objetivo e subjetivo ao mesmo tempo, de tal forma a indissociar tais elementos.

Neste âmbito, Deleuze (1990) recorre à potência do falso, inseparável de uma irreduzível multiplicidade e contrário à forma do verdadeiro que é unificante. Trata-se de uma vontade de potência que se põe em ato, de uma relação entre forças e do poder de afetar e ser afetado. Inicialmente, são considerados dois regimes para se pensar a natureza da imagem, denominados de imagem-movimento e imagem-tempo.

Na imagem-movimento, a percepção do tempo se dá indiretamente, no espaço, pelo movimento físico e pela ação. É esta que rege o discurso, através da dinâmica da montagem, que liga uma imagem à outra.

Em *A imagem-tempo*, Deleuze (1990, p.171) menciona o regime da imagem denominado de cristalino. Trata-se da descrição que constitui o objeto, substituindo-o ou criando-o. Neste sistema, o real e o imaginário “trocam seus papéis e se tornam indiscerníveis”, colocando em crise a verdade, que aqui, não se refere ao conteúdo empírico, mas à forma, “à força pura do tempo”. Passado e presente não são mais dois momentos sucessivos, mas tornam-se dois elementos que coexistem. Neste instante, forma-se a imagem-tempo direta, da qual o movimento deriva, esboçando-se um tempo não-cronológico, que produz movimentos essencialmente falsos, isto é, ocorre a percepção direta do tempo, independentemente do movimento no espaço. No decurso deste processo, surge um novo estatuto da narração, “que cessa de ser verídica, de aspirar ao verdadeiro, para ser essencialmente falsificante” (DELEUZE, 1990, p.177).

No cinema moderno¹², a imagem vale por ela mesma, enquanto história ou narrativa, com maior possibilidade da contemplação do cotidiano e da banalidade. A

¹² O cinema moderno surge por volta do final da Segunda Guerra Mundial, com o advento do neorealismo, que marca o momento de transição do regime da imagem-movimento para a imagem-tempo.

montagem não desaparece, mas muda de sentido, porque não está mais subordinada ao movimento, mas ao tempo. Não se trata de cada um com a sua verdade, mas da concepção de uma potência do falso que substitui a forma do verdadeiro, pois instaura a simultaneidade de presentes e a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros.

Esta sensibilidade documental pode ser exemplificada na construção da personagem Sandro, no filme *Ônibus 174*. O começo do filme apresenta uma panorâmica das favelas no Rio de Janeiro. Na continuidade das imagens, no mesmo plano–seqüência, é percebido o contraste da desigualdade social, ao ser exibida uma mudança na paisagem urbana, com avenidas asfaltadas, edifícios, mansões com piscinas, etc.. A cena é marcada por uma forte música instrumental. A câmera refaz o percurso das favelas ao bairro Jardim Botânico, metaforicamente simbolizando a trajetória de Sandro, marcada pelo anonimato e que também tem início em uma favela, para terminar no mesmo bairro.

São alternados os momentos do dia do seqüestro do ônibus, gravados pelas câmeras de televisão das várias emissoras que lá se encontravam. As imagens mostram uma figura aterrorizante, de arma em punho, ameaçando as vítimas. Nos depoimentos posteriores das pessoas que se encontravam no ônibus, naquele dia, há a confirmação de que Sandro tinha consciência da presença das câmeras e dirigia a atuação das vítimas. Pedia que elas gritassem e fingissem estar com medo. E em certo momento, ele clama: “*pode filmar prá todo Brasil olhar mesmo!*”. Estas imagens são intercaladas com imagens de Sandro, ainda criança, que assistiu ao assassinato da mãe, sobreviveu à chacina da Candelária, freqüentou instituições para menores e as piores cadeias do Rio de Janeiro. Segundo Deleuze (1990, p.183), já não se trata da apreensão da identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos, mas da descoberta do devir da personagem real, quando ela própria se põe a ficcionar, contribuindo assim, para a sua própria invenção.

Aqui, ao contrário da confirmação de identidades dadas e situadas de antemão, se aponta o ato de fabulação:

o fundamental, aí, é essa operação de contínua passagem de um estado a outro, do personagem real aos papéis de sua fabulação e vice-versa, na qual o personagem deixa de ser real ou fictício, deixa de ser visto objetivamente ou de ser visto subjetivamente, para vencer 'passagens e fronteiras', na medida em que inventa enquanto personagem real e torna-se tão mais real quanto melhor inventou (TEIXEIRA, 2004, p.50).

A situação do cerco ao ônibus até seu conseqüente desenlace é marcada pela presença das câmeras de TV, o que trouxe para as figuras envolvidas (seqüestrador, reféns ou policiais), a necessidade de construir para si mesmas, imagens que pudessem ser veiculadas pela mídia. O cineasta opera de forma a estruturar seu filme como a construção de uma performance e de uma personagem (CAETANO, 2005, p.128).

A morte da refém, transmitida ao vivo, é marcada pela circunstância da tomada. Expressão utilizada por Fernão Pessoa Ramos (2001, p.8) para definir "o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento em que a câmera capta o que lhe é exterior, ou, em outras palavras, em que o mundo deixa a sua marca, seu índice". Ressalta-se que esta circunstância não é exclusiva do cinema não-ficcional. Não é negada a dimensão enunciativa de discurso desta narrativa. O diferencial estilístico se encontra na noção de imprevisibilidade, própria à circunstância da tomada e a sua relação com a circunstância de mundo que a determina.

Ônibus 174



Figura 1: Seqüestro da refém

Ramos (2005, p.161) observa que uma das particularidades do cinema documentário está na “forte homogeneidade circunstancial entre espaço dentro e fora-de-campo”. Esta característica pode ser identificada, por exemplo, em uma determinada imagem, na qual se identifica, claramente, a presença do sujeito que sustenta a câmera. É o caso de uma seqüência, em *O cárcere e a rua*, em que a câmera segue uma detenta, em direção à saída do presídio. No portão, esta câmera é impedida de continuar filmando, por um policial, que faz um gesto em sua direção, com o intuito de retirá-la do local. Revela-se o ponto de vista de quem filma, pois a imagem é bruscamente deslocada da ação.

Condizente com esta idéia se revela uma das últimas cenas do filme *Fala tu*. A equipe de filmagem retorna, oito meses depois do término das filmagens. E se depara com Macarrão, uma das personagens que, anteriormente casado, agora está viúvo. A sogra dele cobra do diretor, a ausência da equipe durante o parto da filha, que ocasionou a sua morte. Ela acredita que a presença da câmera no hospital, teria evitado a tragédia. Mas vale ressaltar que em nenhum momento, a palavra morte é pronunciada. O óbito da mulher é somente sugerido. O fato inesperado e o desabafo da sogra ocorrem no ato da filmagem, sem roteiro prévio, causando espanto e comoção no espectador, familiarizado com a esposa grávida de Macarrão, que participou ativamente do filme, ao lado do marido. A sogra, desconhecida do público, intervém junto ao diretor, questionando sua postura. Para ela, a presença da câmera poderia influenciar diretamente na circunstância pela qual passava a filha. A situação não está dada de antemão, mas constitui-se no devir. Diante disso, se a equipe não estivesse no local, oito meses depois de concluídas as filmagens, a percepção sobre o documentário, possivelmente, seria diferente. Pois neste momento, diretor, espectador e personagem são surpreendidos com o episódio.

No âmbito da função fabuladora, a criação da personagem real ocorre no ato interativo deste com o cineasta, para além das identidades prontas e ancoradas no presente. “Ressignifica-se, com isso, a visão recorrente sobre as facilidades do documentário como um domínio no qual sabemos quem somos e quem filmamos” (TEIXEIRA, 2004, p.66). Deve-se levar em conta a complexidade da relação que envolve quem filma e quem é filmado, visto que a imagem do outro será construída a partir dessa relação.

Neste processo, a caracterização dos procedimentos de filmagem esboça o caminho percorrido pelo cineasta e seu filme. Segundo João Moreira Salles ¹³ existem coisas que só acontecem no ato da filmagem, e de certa forma, podem surpreender. Mas, apesar das histórias das pessoas não serem previamente roteirizadas, pode-se ter uma idéia do que se vai ou quer encontrar, a partir do modo de produção.

O filme *O cárcere e a rua* acompanha o processo de adaptação das detentas, seja na saída ou na entrada do presídio. Foram entrevistadas 100 internas e escolhidas três. Cláudia, por ser a mais antiga, Betânia, prestes a sair e Daniela, recém chegada. Foram acompanhadas pela equipe de filmagem durante três anos. Nota-se o empenho em mostrar as dificuldades e os dramas pessoais das personagens e como elas lidam com a adversidade. No caso do filme *Fala Tu*, o diretor entrevistou 67 pessoas, durante sete meses de pesquisa. Foram feitas 72 horas de gravação, em seis meses de filmagem, que foram transformados em 90 minutos de filme. Segundo o produtor Nathaniel Leclery, a questão norteadora para a decisão de quem seria mostrado foi a escolha de quem teria uma “relação bacana com a câmera” ¹⁴. Aqui, recorre-se ao princípio da visualidade, caracterizado por Esther Hamburger (2007, p.127), segundo o qual, o que será mostrado é definido a partir de “critérios diferentes que definem o que merece e o que não merece ganhar forma no domínio da expressão visual”.

Segundo Machado da Silva (2003, p.8), todo imaginário é uma narrativa. No cinema, esta idéia de narrativa fílmica é associada ao modo de ver e de como esta narrativa é realizada. Observa-se a convergência de um padrão de documentário, nos cinco filmes analisados. Manifesta-se a “mundanidade” (MAFFESOLI, 2003, p.129), na aproximação com a vida cotidiana das personagens e das suas relações. No modo de “dar voz ao outro”, tanto no que se refere à temática como em relação às preferências estéticas, remetendo a um conceito bastante difundido na obra de Nichols (2007) que se refere à “voz no documentário” e relacionando-se à lógica informativa que organiza um filme. Seja na escolha das personagens ou do

¹³ Informação retirada do DVD do filme *Notícias de uma guerra particular*.

¹⁴ Informações retiradas do DVD do filme *Fala Tu*.

enquadramento, na edição ou nos objetivos propostos, presentes na decisão de filmar.

A voz está ligada ao estilo, à maneira pela qual um filme molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento, de diferentes formas, transmitindo assim, significados em vários níveis. A elaboração de uma personagem é dada, não só pela performance e pelo que ela apresenta e diz, mas pela maneira como é mostrada a partir das técnicas de elaboração cinematográfica, como enquadramento, iluminação e composição das cenas.

Os cinco documentários analisados inspiram-se na referência ao realismo no cinema, priorizando a atuação com naturalidade, direção verossímil, etc., bastante pertinente no que concerne ao documentário. Merleau-Ponty (1991, p.114) compara a elaboração de um filme a um romance ou a uma poesia, no sentido de que ambos os exemplos, não possuem a simples função de dar significação a fatos, idéias ou coisas, “pois, se assim, fosse, o poema poderia ser exatamente traduzido em prosa e o romance em nada perderia sendo resumido”. As idéias e os fatos são apenas os materiais da arte, que consiste na escolha do que se diz e daquilo sobre o que se cala dentro da seleção de perspectivas e no tempo variável da narrativa.

Neste âmbito, a reprodução da realidade é da ordem do imaginário. Estratégia que se converteu na retirada da voz *off* de cena. Os documentários são produzidos com a realização de inúmeras entrevistas e grande número de horas de gravação, na busca do objetivo proposto. Fundamentam-se no propósito de intervir o mínimo possível no comportamento e na atitude das pessoas retratadas. Mas, como o homem está condenado a agir mesmo na imobilidade, a interferência, ainda que implícita, é inevitável. Trata-se de uma escolha ética, como defende o cineasta João Moreira Salles. Mas refere-se também, a uma opção estética, dentre as inúmeras formas de se contar uma história.

Recorda-se aqui, um curta-metragem do cineasta Jorge Furtado, intitulado *Esta não é sua vida* (1991). A estratégia do diretor foi a escolha aleatória de uma casa, em um bairro de periferia, na cidade de Porto Alegre. Ele registrou a história de vida de uma mulher e sua família, sem nenhuma informação prévia sobre o que

iria encontrar. Em outro curta-metragem, *Ilha das flores* (1989), explorou a voz *off*, de uma maneira absolutamente criativa, ao realizar uma associação de idéias entre elementos que, aparentemente, não possuíam relação, refazendo o trajeto que inicia numa plantação de tomates, para terminar em um depósito de lixo, freqüentado por pessoas, que dali retiram seu alimento. Estes dois exemplos remetem ao valor estético da menor coisa percebida. “Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado” (MERLEAU-PONTY, 1991, p.115). No primeiro filme, não houve uma pesquisa anterior para a decisão de quem seria mostrado. E o segundo é dominado pela voz *off*. Os dois procedimentos vão em direção oposta ao que se observa nos documentários em geral e, especialmente, nos cinco filmes eleitos para esta pesquisa.

No texto *A dificuldade do documentário*, João Moreira Salles (2006) constata que o documentário não trata da consequência de um tema, mas revela a forma de se relacionar com este tema. Para o cineasta, todo documentário encerra duas naturezas distintas: simultaneamente, é o registro de algo que aconteceu no mundo e também é narrativa, construída a partir do que foi registrado. Partindo desta idéia, a oscilação entre documento e representação constituiria o verdadeiro problema do documentário, cujo paradoxo reside no fato de que “os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só”, pelo fato de possuir uma vida independente do filme (SALLES, 2006, p.128). Por isso, sua natureza não seria estética, nem epistemológica, mas ética, visto que quando uma câmera é dirigida para alguém, se estabelece um exercício de poder. Neste sentido, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. São filmes sobre encontros, que tentam transformar a fórmula “eu falo sobre ele para nós em eu e ele, falamos de nós para vocês”. Filmes que não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro.

Esta concepção reflete a responsabilidade ética do diretor para com seu personagem, cuja consequência seria o seu afastamento da ficção. Em contraponto a este entendimento, aponta-se para a perspectiva da ficção deixar de ser um modelo para se tornar uma potência. Desse modo, ocorre a desconstrução de qualquer modelo de verdade, em direção à criação e produção de verdade.

Nos exemplos apresentados anteriormente, personagem e cineasta, subjetivo e objetivo se intercedem num constante devir, ativando o ato da fabulação. Como o personagem é real, ele afirma a ficção como potência e não como modelo. E ao fabular, ele se afirma ainda mais como real. Ao tornar-se sempre outro, ele não é mais separável desse devir. Diante disso, perde sentido a alternativa entre o real e a ficção.

Em *O cárcere e a rua*, as cenas iniciais exibem Cláudia, uma das detentas, olhando através da janela do ônibus e logo a seguir, caminhando pelas ruas do centro de Porto Alegre. Esta circunstância é repetida nas cenas finais e a compreensão do momento torna-se outra, pois já se conhece a personagem e a sua motivação. É a primeira vez que ela sai às ruas, após 27 anos confinada no Presídio Feminino Madre Pelletier. Ela entra em uma loja para comprar uma tinta de cabelo. Ao deixar o local, comenta a curiosidade das vendedoras, que ao perceberem a presença da câmera seguindo seus passos, perguntam: “*quem é ela?*”. Cláudia responde: “*ah, se elas soubessem...*”. Este comentário revela a apreensão da personagem com o preconceito que recai sobre ex-presidiários. Neste contexto, ela se dirige à equipe de filmagem e conclui: “*foi bom sair com vocês, eu ia enfrentar isso sozinha*”. Ao longo da seqüência, fica evidente o envolvimento das pessoas que realizam o filme e a mediação da câmera, no processo pelo qual passa a personagem. A câmera adquire, simultaneamente, uma presença objetiva e subjetiva, intervindo na maneira de ver da personagem. Ela questiona, constantemente, a sua condição, ao dialogar com a equipe, através da câmera que a filma.

Segundo Hamburger (2007, p.128), a presença da câmera, marcante nos documentários pesquisados, se esboçaria como um pedido de absolvição. No recurso da auto-reflexividade, uma forma de escapar da diegese e avisar: “nós estamos aqui”. Pode-se indagar porque determinada pessoa está sendo retratada e não outra, ou seja, qual o critério de escolha de quem será mostrado? Existiria uma metodologia da qual não se pode escapar. Na superação da posição de objeto, estaria a busca por formas estéticas que desarticulem estereótipos.

Segundo Zaluar (2004, p.38), o mal que atinge o humano, tal como num genocídio ou nos atentados aos direitos humanos, é uma concepção moderna e tem apenas 200 anos dentro da tradição ocidental desenvolvida pelos filósofos iluministas. Essa concepção do mal, associada a uma maneira de bloquear a violência através do sacrifício de alguém, é o que de mais primitivo as culturas humanas inventaram. Neste ponto, ocorre a seguinte indagação: as pessoas mostradas não são as sacrificadas, no plano midiático? Não decorre daí, a preocupação com a maneira de apresentá-las?

Além do caráter relacional intrínseco do próprio filme, o cineasta, quando filma, reflete sobre os encontros que irá construir com as pessoas filmadas, a partir da mediação com a câmera e de determinadas condições, criando-se a relação entre ambos. Estes encontros e os modos de contato e de invenção de formas de convivência representam objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais, se tornando formas artísticas. De um lado, esboçam-se os acontecimentos, as ações, os espaços e as pessoas evocadas e, de outro, o caráter das formas empregadas nessa evocação (BOURRIAUD, 2009, p.40). Se lida constantemente com clichês, mas estes recuperam vida nas mãos dos cineastas, no respeito com o qual lidam com os seres humanos apresentados na tela. A questão está na marca deixada pelos filmes quando observados em conjunto.

As identidades não estão dadas, mas vão sendo constituídas no ato da fabulação, “através do qual cineasta e personagem real inventam e se intercedem processos de subjetivação em suas contínuas metamorfoses, seu antes e depois, num devir incessante para além do próprio vivido” (TEIXEIRA, 2004, p.50). As identidades fixas são substituídas pelas identificações.

Não se pode perder o fato do imaginário constituir o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana, pois todo pensamento passa por articulações simbólicas. Neste sentido, muitas verdades escapam à filtragem lógica do método para se revelar por uma intuição (DURAND, 1999, p.41).

A dicotomia ficção e realidade no campo da imagem já foi amplamente debatida por diversos autores. Mas houve a necessidade de abordá-la, porque além

de continuar provocando controvérsia, parte-se desta idéia para ultrapassá-la, através do princípio de indiscernibilidade. Os documentários selecionados para esta pesquisa tratam do cotidiano precário das personagens, marcado por um estado de violência. A verdade dos seus depoimentos e do que é mostrado, não se encontra necessariamente no que está sendo contado, mas no próprio ato de contar, na forma como ela se expressa. “Uma fabulação extremamente fértil que nos faz experimentar a possibilidade de invenção e a força ficcional existente em todos nós” (TEIXEIRA, 2004, p.193). Na análise do cinema narrativo, documentário ou ficção, é preciso atentar para o fato de que os filmes não são a expressão transparente da realidade social. Neste sentido, está o tipo de análise que não se limita apenas ao cinema, mas pede uma leitura aprofundada da própria história social, a partir da relação entre a organização cinematográfica e a realidade social.

2.5 A IMPRESSÃO DE REALIDADE

Visto que o cinema, assim como outros meios de comunicação, como televisão, rádio e Internet, é uma poderosa tecnologia do imaginário (MACHADO DA SILVA, 2003, p.8), deve-se considerar o mecanismo cinematográfico, na busca da compreensão do imaginário da violência, a partir da caracterização do ato antropológico da participação e do funcionamento da subjetividade na produção de imagens.

À imagem cinematográfica, a que falta a força probatória da realidade prática, detém um poder afetivo que justifica o espetáculo, acrescida, do que Morin (1991, p.153) intitula de “encanto da imagem”. A construção do imaginário da violência se dá sob uma realidade afetiva e está bastante vinculada às condições de vida e às limitações das pessoas retratadas em um clima de sobrevivência. O mundo do cárcere, assim como o dos tribunais e o da periferia, é um domínio fechado ao qual se tem pouco acesso. Esferas que começaram a ser exploradas no cinema. Os espaços apresentados são físicos, mas também subjetivos, já que agregam

maneiras de viver, de pensar e se comportar. Elementos cercados de uma carga de dramaticidade proporcionada pelo próprio mecanismo cinematográfico. Durante a projeção, o “outro”, incorporado a um valor estético, ocupa o espectador.

Na relação que se esboça entre cinema e violência, o que a personagem apresenta de “diferente” torna-se um atrativo, pois o desconhecido sempre desperta algum tipo de reação, seja o distanciamento ou a aproximação. Frequentemente classificado como outro, o estranho tem sido, o grande objeto de desejo de documentaristas, mundo afora (SELIGMAN, 2008, p.14). Assim, diferentes gradações podem ser estabelecidas nas relações de alteridade entre cineasta, personagem e espectador, pois todos nós, dependendo da ocasião, da localização e dos nossos posicionamentos, podemos nos tornar “outro”.

Parte-se da noção de projeção–identificação que está na origem da percepção cinematográfica, desenvolvida por Edgar Morin, em 1955, no texto *A alma do cinema*, e posteriormente, abordada na obra de Christian Metz. Segundo Morin (1991, p.165), a participação afetiva é concebida como “estado genético e fundamento estrutural do cinema”. Na projeção, atribuímos a alguém, nossas próprias tendências e características e na identificação, o sujeito, “em vez de se projetar no mundo, absorve-o” (MORIN, 1991, p.146). Mas este mecanismo não é um atributo exclusivo do cinema, visto que também desempenha o seu papel na vida cotidiana. Logo, as nossas projeções–identificações referentes à vida real, entram em jogo, quando se identificam as imagens da tela com a realidade vivida.

Na base de qualquer ficção existe a relação dialética entre uma instância real e uma instância imaginária. Existe um equilíbrio que se estabelece entre estes dois pólos e, por conseguinte, a gradação exata do regime de crença adotado pelo espectador (METZ, 1980, p.79).

Este paradoxo pode ser observado na ocorrência simultânea da solidão e comunhão nas salas de cinema. Para esta situação, Morin (1991, p.156) utilizou a expressão “comunidade anônima da obscuridade”. Quando se está, ao mesmo tempo, isolado e em grupo: duas condições contraditórias e complementares. “No concreto das práticas cotidianas, o paradoxo alimenta os imaginários. Se Debord vê no espetáculo, a morte da ação, com a substituição do ator pelo espectador,

privilegiando a contemplação à ação, Maffesoli enfatiza a pujança da contemplação como forma de ação passiva” (MACHADO DA SILVA, 2003, p.21). Também se observa o paradoxo na tela, no fato de se tratar da construção de um imaginário da realidade fílmica e na sua presença-ausência e não da própria realidade.

Sob este aspecto, reside um dos atrativos do documentário. O que é apresentado não está mais ali, em virtude da presença–ausência da imagem. Mas, ao mesmo tempo, o que é exibido, em algum momento ocorreu, com as pessoas apresentadas na tela. Diante disso, muitos espectadores tendem a ver os documentários como a própria realidade. Segundo Machado da Silva (2003, p.32), “a arte vive justamente da ambigüidade. Persiste, contudo, a expectativa da classificação pura. Da decifração total”. Eterno dilema para a mesma questão: afinal, o que se vê na tela, é verdade ou não?

Ao afirmar que todo filme é um filme de ficção, Metz (1980, p.86) se refere precisamente à questão da presença-ausência. Na carência em que se baseia todo o dispositivo, a partir da ausência do objeto que é substituído pelo seu reflexo e, ao mesmo tempo, no procedimento que consiste em fazer esquecer essa ausência, visto que um significante objetivamente real é negado em nome de um significado imaginário, mas psicologicamente real. Logo, há uma tendência para perceber como real, o representado e não o representante. O equipamento cinematográfico é a instância graças à qual, o imaginário se torna simbólico, a partir de um significante específico e instituído, visto que há uma articulação entre o imaginário e as feições do significante.

A concepção de Metz (1980, p.40) de que o significante fílmico é tão indicativo como o seu significado, no que concerne às significações latentes do filme, converge para a importância da análise fílmica. Torna-se necessário recorrer a este expediente, pois caso contrário, não se estará tratando do filme propriamente dito e se estará, apenas, examinando temas como a violência, por exemplo, a partir dos filmes e não nos próprios filmes. Como ocorre em áreas do conhecimento, como a psicologia ou o direito, nas quais, muitas vezes, a estratégia de discussão de determinadas matérias ocorrem a partir de referências fílmicas.

Assim, “o significativo cinematográfico não pode ser encarado com o estatuto de veículo neutro e transparente ao serviço imediato de um significado manifesto só ele importante, e, pelo contrário, tende a inscrever o seu próprio jogo, a encarregar-se de uma parte cada vez mais importante da significação de conjunto do filme” (METZ, 1980, p.42). Neste sentido, recorre-se a Morin, que evoca as técnicas do cinema, como provocações, acelerações e intensificações da projeção-identificação, através de um esquema intitulado *Técnicas de excitação da participação afetiva*, propondo o estudo dos procedimentos adotados na elaboração de filmes, como iluminação, ângulos de filmagem, mobilidade da câmera, sucessão de planos, etc. para compreender a subjetividade que atua na relação do espectador com o filme. Fundamentos que serão bastante úteis no decurso da pesquisa, para o estudo dos elementos, que em conjunto, contribuem para a formação de um imaginário da violência nos filmes em questão.

Segundo Metz (1980, p.122), a capacidade de ficção não se refere apenas à capacidade de inventar ficções, de construir histórias, de elaborar a diegese, mas é, antes de tudo “a existência historicamente constituída, e muito mais generalizada, de um regime de funcionamento psíquico socialmente regulado, que se chama precisamente ficção. Antes de ser uma arte, a ficção é um fato”. Sob este aspecto, a afirmação de que todo filme é um filme de ficção, não é contraditória, quando nos referimos ao documentário. Da mesma forma, há a ocorrência do duplo reforço da função perceptiva, através do mecanismo cinematográfico, que simultaneamente, proporciona a impressão de realidade, a partir dos signos fornecidos pelo material fílmico e a situação de imobilidade que o predispõe interiormente, a receber o filme.

As técnicas do cinema são provocações, acelerações e intensificações da projeção-identificação (MORIN, 1991, p.157). Podem ocorrer através da fotografia, dos ângulos e enquadramentos, como foi visto anteriormente. Neste contexto, os realizadores podem confiar a outros elementos, e não apenas aos personagens, a tarefa de exprimirem estados de alma. Como por exemplo, determinadas paisagens ou a própria música, matéria afetiva em movimento e elemento estruturador dos filmes estudados. Segundo Morin (1991, p.159), a música de um filme constitui “um verdadeiro catálogo de estados de alma”. Não se trata de uma simples reprodução

fonográfica, pois comporta uma determinada organização interna, formada por sons, ruídos, palavras e silêncio.

Se as fabulações cinematográficas estão dotadas dessa espécie de credibilidade, é, simultaneamente e contraditoriamente, porque a situação psíquica em que são recebidas comporta certos traços da realidade, do devaneio e do sonho. No espectador de cinema, a energia psíquica, que noutras circunstâncias da vida desperta, se teria dissipado em ações, é poupada, em direção à instância perceptiva. Sob este aspecto, o estado fílmico se encontra em uma situação de vigília, um pouco menos afastada do sono, assemelhando-se ao fluxo onírico. Pois o espectador, durante a projeção, coloca-se em estado de menor alerta. O próprio ato de ir ao cinema proporciona, de antemão, o ato de baixar as defesas do seu Eu.

Para Metz (1980, p.52), o significante do cinema é perceptivo, isto é, visual e auditivo. Neste sentido, o característico do cinema não é o imaginário que pode eventualmente representar, mas aquele que é, aquele que o constitui como significante. Visto que a percepção é real, mas o percebido não é realmente o objeto, a impressão de realidade, originada em fundamentos psicológicos, demarcando um fenômeno com conseqüências estéticas, não pode ser estudada apenas em comparação com a percepção corrente, mas também em relação com as diversas espécies de percepções ficcionais, de que as principais são o sonho e o fantasma.

No texto *O cinema e a nova psicologia*, Merleau-Ponty (1991, p.105) constata que a psicologia clássica considera o campo visual como uma soma de sensações, que teria a necessidade de fundar a unidade do campo perceptivo através de uma operação intelectual. Esta unidade seria construída, relacionando-se à inteligência e à memória, em função da percepção analítica, que nos propicia o valor absoluto dos elementos isolados. Neste caso, seria necessário extrair a significação, a partir de signos dados. Merleau-Ponty (1991) refuta esta formulação e aponta para a percepção das formas, não se tratando de uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos. A percepção se dá de modo indiviso, através da captação de uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os sentidos. O que chega à nossa percepção, não são

elementos justapostos, mas conjuntos. Os signos não são distintos da sua significação, ou, o que é sentido do que é pensado. “A percepção não pode ser entendida como a imposição de determinado significado a determinados signos sensíveis. Quando percebo, não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 107).

Levando em conta a compreensão do imaginário, as narrativas agregam “imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras de vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar no mundo. O imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor” (MACHADO DA SILVA, 2003, p.11). Em *Justiça*, por exemplo, há a convergência da câmera estática, com a ausência de trilha sonora. Há somente os ruídos e falas geradas nos locais de filmagem. Em *Ônibus 174*, a primeira cena já é marcada por uma música instrumental de forte apelo emocional, com a câmera sobrevoando uma favela. Tratam-se de escolhas estéticas que refletem escolhas políticas.

O estado fílmico, que é marcado pela diminuição da vigilância, aproximando-se do sono e do sonho, concatena-se ao estado onírico, mediante afinidades e diferenças. Ambos diferenciam-se pelo “grau de transferência perceptiva” (METZ, 1980, p.111). O primeiro proporciona a impressão de realidade, enquanto o segundo refere-se à ilusão. A conservação desta diferença ou, pelo contrário, seu enfraquecimento, reside no sono ou na sua ausência. As fronteiras entre o estado fílmico e o estado onírico diminuem quando o espectador começa a adormecer e o sonhador começa a despertar.

Como observa Metz (1980, p.116), outra distinção entre filme e sonho refere-se ao fato do sonho responder ao desejo com mais exatidão e regularidade, enquanto o filme se encontra em estado menos seguro, pois se vincula a percepções verdadeiras, a partir de imagens e sons impostos do exterior, que não podem ser moldadas de acordo com a vontade do sujeito. O estado fílmico também é caracterizado em relação ao fantasma, a partir do devaneio, que diferentemente do sonho, constitui-se em um estado de vigília, no qual “um pouco de desejo se

reconcilia com um pouco de realidade graças a um pouco de magia” (METZ, 1980, p.139).

Por isso, o imaginário combina em si, uma certa presença e uma certa ausência. Para Metz (1980), o filme é como um espelho, mas difere deste, no sentido de que existe uma coisa que nunca se projeta na tela, que é o corpo do espectador. O fato deste já ter conhecido a experiência do espelho e, por conseguinte, ser capaz de constituir um mundo de objetos, sem ele próprio ter de nele se reconhecer primeiro, é o que torna possível a ausência do espectador na tela. Metz (1980, p.56) indaga: com quem se identifica o espectador durante a projeção do filme?

O espectador tem a possibilidade de se identificar com a personagem, mas é necessário que haja uma, o que faz que isto, apenas seja válido para o filme narrativo-representativo, e não para a constituição psicanalítica do significante do cinema. Para Metz (1980, p.57), a identificação com a forma humana que surge no *écran*, no momento preciso em que se efetua, não nos diz ainda nada quanto ao lugar do eu espectadorial na instauração do significante. Pois, além da Identificação do espectador com os personagens do filme (secundária), há a identificação com a instância vidente (invisível), que é o próprio filme como discurso.

Convergente com a noção de Morin, no que se refere à projeção-identificação, Metz (1980, p.59) constata que toda visão consiste num duplo movimento: projetivo e introjetivo. Tem-se, simultaneamente, a impressão de dirigir o olhar sobre as coisas, e de que estas últimas, iluminadas, vêm depositar-se na pessoa que olha. O espectador, em conclusão, identifica-se consigo mesmo. É no espectador, que o material percebido imaginário vem agrupar-se e organizar-se numa continuidade.

Os filmes, assim, promovem tanto uma identificação com o semelhante como uma identificação com o estranho, sendo este segundo aspecto, o que quebra nitidamente com as participações da vida real. Os ‘malditos’ vingam-se na tela. Ou antes, a nossa parte maldita. Nos documentários, as personagens falam de exclusão, humilhação pela polícia, tráfico, pessoas conhecidas que estão no

presídio. Segundo Morin (1991, p.163), “a força da participação do cinema, pode levar a uma identificação com os desconhecidos, os ignorados, os desprezados ou mesmo, os odiados da vida cotidiana”, cuja realidade atenuada pela presença-ausência da imagem, vale mais, em certo sentido, que uma realidade perigosa. Há ainda, a participação polimórfica que ultrapassa o quadro das personagens. A transformação do tempo e do espaço, os movimentos de câmera, as incessantes mudanças de ângulos de visão tendem a arrastar os próprios objetos para o circuito afetivo (MORIN, 1983, p.164). Neste decurso, as significações das opções estéticas do diretor, escapam ao seu domínio, no momento em que o público entra em contato com a obra. Graças ao imponderável, revela-se a magia do cinema.

A impressão de realidade baseia-se, portanto, em certas semelhanças objetivas entre o que é percebido no filme e o que é percebido na vida cotidiana. Mas estas semelhanças não explicam tudo, uma vez que o característico da impressão de realidade é o de jogar em benefício do imaginário e não do material que o representa.

3 A VIOLÊNCIA URBANA NO CINEMA

No sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme e vice-versa, não se podem determinar precisamente, as forças coexistentes que partem do espectador e as que atuam sobre ele. Mas, a partir da percepção de certos elementos da narrativa cinematográfica, pode-se compreender como o imaginário da violência é apreendido pelo conjunto de filmes aqui estudados, visto que o cinema “oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, etc.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p.115).

No vínculo que se estabelece entre “eu e o outro”, acentua-se o que Maffesoli (1999, p.122) denomina de “relição” social, permitida por meio de diversos elementos como o sensível, a imagem, o corpo, a comunicação, o emocional, que se enraízam na experiência, formadores de uma solidariedade estética. Assim, a subjetividade não representa apenas o quadro social da recepção da arte, que constitui o seu “meio”, mas se torna a própria essência da prática artística (BOURRIAUD, 2009, p.31). A relação não é um domínio só das personagens e do cineasta, mas também da natureza que serve de suporte para o objeto fílmico. Neste âmbito, o tempo e o espaço não são entidades homogêneas e contínuas, mas podem se difratar ao infinito, sendo constituídos por elementos múltiplos.

O que define os documentários que compõem o *corpus* desta pesquisa, como filmes nos quais se podem identificar um imaginário da violência? Este capítulo objetiva a compreensão do *homo violens* no cinema. Com este propósito, se pretende uma fusão de horizontes e o registro da polifonia das vozes e discursos variados. Trata-se de uma pluralidade de filmes que se interpenetram, funcionando como elos de uma cadeia. Considerando a apropriação da realidade realizada pelo cinema, o objetivo desta análise é a apreensão desta relação, observando como o social se realiza na narrativa cinematográfica a partir do exame do imaginário da violência urbana.

3.1 O REFLEXO DA VIOLÊNCIA

A essência da prática artística, segundo Bourriaud (2009, p.30), residiria na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações e assim por diante. O indivíduo, quando acredita que está olhando objetivamente, está contemplando apenas o resultado de intermináveis transações com a subjetividade dos outros. Através da obra, o artista inicia um diálogo, que nasce na zona de contato em que o indivíduo se debate com o outro para lhe impor aquilo que julga ser o seu ser.

É relevante a observação de que os cinco filmes que constituem o *corpus* da pesquisa, foram produzidos entre 2002 e 2004. Realizados num período de três anos, em três capitais, Rio de Janeiro (3), São Paulo (1) e Porto Alegre (1), abordam assuntos semelhantes, em um mesmo contexto social, político e econômico. Foram filmados por cineastas da mesma geração, que têm relações de amizade e profissionais entre si. Os temas abordados pelos diretores, as personagens, a época e os locais em que se situam as histórias, a construção da narrativa, a montagem, a maneira como mobilizam a câmera, os enquadramentos, etc. constituem alguns dos elementos formadores do imaginário.

Sob este aspecto, o uso das tecnologias e as relações de forças sociais têm influência na constituição do simbólico, como por exemplo, a ordem dos planos ou o papel do som *off*. O simbolismo é social, mas também possui uma materialidade (METZ, 1980, p.26). Assim, identifica-se um imaginário social compartilhado pelo conjunto dos filmes estudados. Pois a significação torna-se parte integrante da constituição da própria socialidade.

Segundo Juremir Machado da Silva (2003), o homem só existe no imaginário. Na busca de uma orientação para o desenvolvimento deste capítulo, recuperam-se os questionamentos expostos na introdução do livro *Tecnologias do Imaginário*: “o que é um imaginário? Como se produz um imaginário? Quais são os instrumentos de propagação, de disseminação e de cristalização de um imaginário?”

(MACHADO DA SILVA, 2003, p.7), mediante o exame da atuação das tecnologias na produção de imaginários e dos processos através dos quais os dispositivos tecnológicos canalizam signos.

É interessante observar que, diariamente, há uma avalanche de notícias sobre violência, em diferentes meios de comunicação. No jornalismo, se lida com o fator tempo, quase sempre escasso, no percurso do ciclo, que vai da apuração à divulgação dos fatos. Neste panorama, nas informações veiculadas, as fontes são a polícia e a sua ação sobre os bandidos e as vítimas. Com os depoimentos de ambos, realiza-se o chamado “jornalismo declaratório”.

A propósito, no formato tradicional de telejornal, também se pode observar o “efeito *Kuleshov*”. Trata-se da famosa experiência, desenvolvida por Kuleshov, na qual ele dispôs a imagem da fisionomia inexpressiva de um homem, seguida por diferentes imagens, alternadamente tristes e alegres, como um bebê risonho ou uma mulher morta. A expressão do homem era interpretada, segundo a imagem que era mostrada em seguida. O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no decorrer do filme e a sucessão delas, que cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados. No caso dos telejornais, as notícias sobre violência são intercaladas com notícias sobre esporte, entretenimento e política, por exemplo. A passagem é feita pelo apresentador, que em segundos, transita de uma expressão carregada para outra mais suave. Não se trata, portanto, de uma soma de imagens, mas de uma forma temporal, que altera o sentido do que é apresentado.

Em *sociedade, mídia e violência*, Muniz Sodré (2006, p.100) qualifica como “atmosfera generalizada de horror show”, o ambiente caracterizado pelo “sofrimento do outro e o medo coletivo” produzidos como espetáculo, em que os temas da catástrofe e da insegurança pública são recorrentes na mídia, cuja abordagem é marcada pela dramaticidade e pela espetacularidade, com a evocação de discursos moralistas em torno do assunto. Com a constante advertência midiática para os riscos de catástrofe, apela-se à proteção dos detentores do monopólio legítimo da violência. Trata-se do Estado, com seus dispositivos armados, legitimando a

existência de seus aparelhos repressivos e “ensejando o desenvolvimento de uma ideologia policialesca de vigilância e de segurança públicas” (SODRÉ, 2006, p.100).

Geralmente, os noticiários televisivos mostram a vítima, que tem medo e ódio do agressor, e, de outro lado, o agressor, indiferente à vítima, seja esta quem for, mas que também, à sua maneira, tem medo dela (BAIERL, 2004, p.68). Deste modo, se configura a relação entre ambos, na qual o outro passa a ser visto como um inimigo, ordenando-se, deste modo, a separação dos sujeitos, baseada na concepção da identidade clássica e estável, desconsiderando o “tornar-se outro” e sua conexão com mundo.

Os documentários analisados, diferentemente dos noticiários, são tentativas de desvelamento das situações de violência apresentadas. Deste modo, o cinema atua na “compreensão das necessidades simbólicas do ser humano” (MACHADO DA SILVA, 2003, p.17). Sob este aspecto, o foco volta-se para o ser humano, seja ele, policial, vítima ou bandido, no sentido de ver e compreender uma situação de violência que já faz parte do cotidiano, em todas as camadas da sociedade. A constituição das relações sociais se configura como construção palpável de sujeitos que dela participam, a partir de seus contextos específicos.

Nas histórias e nos relatos das pessoas apresentadas nos documentários, o privado e o público se interpenetram e se reestruturam, visto que a vida particular de cada personagem relaciona-se com o coletivo. Segundo Bourriaud (2009, p.21) a arte sempre foi relacional em diferentes graus, constituindo-se em fator de socialidade e fundadora de diálogo, mantendo juntos, momentos de subjetividade ligados à experiência singular. Assim, a relação com o outro determina o que se é. “Neste sentido, a experiência não é vivida por um ego forte e solitário, ela deve ser dita, contada, vista” e, numa perpétua encenação, ela introduz numa lógica que, de parte a parte, é relacional (MAFFESOLI, 1999, p.92).

Observa-se que a compreensão da violência e seu imaginário não ocorrem através da apresentação de causas, explicações ou argumentos. Segundo Machado da Silva (2003, p.62), “somente o choque perceptivo pode interferir no imaginário, cujas tecnologias trabalham com as linguagens da sedução, no universo empático

da compreensão”. Neste contexto, se encontra o estatuto dos filmes brasileiros sobre violência recentes, sejam documentários ou ficções, que encontraram viva ressonância na nossa sociedade e passaram a pautar também, produções televisivas. Sob este aspecto, é pertinente a expressão “mundo imaginal”, empregada por Maffesoli (2003, p.67), para designar um mundo no qual as imagens, imaginações e símbolos, sob suas diversas modulações, são elementos essenciais do laço social, visto que o imaginário é constituído a partir de imagens e vice-versa.

3.2 O HOMO VIOLENS

O imaginário da violência não será observado como observaríamos os fatos. É sentido como a percepção no mundo real, com o diferencial do acréscimo da música, da montagem e dos diversos componentes cinematográficos que compõem um filme e que conduzirão o espectador. Em três documentários analisados, observa-se a violência sofrida pelas pessoas retratadas, e não a violência, eventualmente, por elas praticada, nem tampouco, as suas vítimas, como é o caso de *O prisioneiro da grade de ferro*, *O cárcere e a rua* e *Justiça*, cujas personagens se encontram presas ou aguardando julgamento. São mostradas as condições em que vivem nas prisões. Tratam-se de pessoas que perderam a voz e a visibilidade, a partir da sua condição de presidiárias ou réus. Em *Ônibus 174*, se observa, efetivamente, a violência exercida pela personagem principal, ao mesmo tempo em que se constata a violência, por ela sentida, ao longo dos anos, desde a sua infância. E em *Fala Tu*, é abordado o cotidiano de três pessoas, moradoras de subúrbios, que em seus depoimentos, demonstram o descontentamento com a própria situação econômica e social e com a violência policial. Estes filmes não se referem exatamente ao ato de violência explícita, mas se baseiam no que seria o dia-a-dia de precariedade destas pessoas.

Há dificuldade em se definir violência, dada a diversidade de definições que podem ser propostas. Aqui, se busca uma definição que dê conta tanto dos estados quanto dos atos de violência. Segundo Michaud (2001, p.10),

há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais.

A sociedade preocupa-se com uma crescente insegurança, que não tem apenas a ver com o volume efetivo da criminalidade, mas também diz respeito às normas, a partir das quais são concebidos os fenômenos criminosos (MICHAUD, 2001, p.33). Na noção de violência se encontra a idéia de uma força, de uma potência natural cujo exercício contra alguma coisa ou contra alguém, torna o caráter violento.

A violência é assimilada ao imprevisível, à ausência de forma, ao desregramento absoluto. Como transgressão das regras e das normas, deixa entrever a ameaça do imprevisível. A caracterização de alguma coisa—ato, comportamento ou situação, como violência, pressupõe a atribuição de um valor (MICHAUD, 2001, p.12). Por isso, é um erro pensar que a violência pode ser concebida e apreendida independentemente de critérios e de pontos de vista.

É relevante a observação da classificação indicativa dos filmes, aqui analisados, nas capas dos seus *DVDs*. O filme *Fala Tu*, por exemplo, traz a classificação: “violência leve”. O filme *O cárcere e a rua* exhibe a qualificação de: “violência leve, violência (ameaça), violência (assassinato)”. O próprio termo “violência” já supõe julgamentos de valor, que nos exemplos, infere uma conotação negativa muito marcada, mesmo que não existam imagens que conduzam às categorizações apresentadas. Segundo Yves Michaud (2001, p.111), a relatividade e o caráter indefinível do conceito de violência não são de modo algum acidentais, mas inerentes a um tipo de noção que polariza a diversidade conflitiva das avaliações sociais: os mesmos fatos não são apreendidos, nem julgados segundo os mesmos critérios.

Joron (2005, p.10) observa que a violência é um conceito mole, uma neblina conceitual. Dentro da violência, existe o eixo de encontro com o outro. Genericamente, se trata de “uma força individual ou coletiva, física ou psicológica,

justificada ou não, que exprime um estado ou satisfaz uma necessidade imediata, ou serve para modificar uma situação, manter uma ordem satisfatória”. A definição de violência embarça-se, devido à polifonia de seu significado e à multiplicidade de manifestações. Segundo Zaluar (2005, p.8), o que dá sentido e foco para a ação violenta é a sensibilidade mais ou menos aguçada para o excesso no uso da força corporal ou de um instrumento de força e o conhecimento maior ou menor dos seus efeitos maléficos, seja em termos de sofrimento pessoal ou de prejuízo à coletividade.

A propósito, constata-se que em três dos cinco filmes estudados, *O prisioneiro da grade de ferro*, *Justiça* e *Ônibus 174*, há a ocorrência de uma frase, constantemente repetida pelos detentos que são mostrados. É pronunciada durante uma reza, na declamação de uma poesia e pode até ser lida em uma parede: “*paz, justiça e liberdade*”. Quem não acompanha o noticiário ou mesmo, está fora do âmbito político e social brasileiro, provavelmente fará uma leitura particular, sem considerar o seu entorno e desconhecendo o fato de tratar-se do lema do Comando Vermelho, uma das maiores organizações criminosas do país, criada nos anos 60. Esta força existe em um contexto sociocultural, tratando-se de um revelador eficaz e útil dos nossos modos de ser em sociedade e dos nossos modos de excluir.

Joron (2005, p.11) faz uma distinção entre violência privada e coletiva, que possuem repercussões morais diferentes. A coletiva pode ser usada para chamar a atenção do Estado sobre os seus disfuncionamentos. Pode ser um catalisador de mudança social. A privada (individual) é denunciada com mais facilidade, porque é pouco concebida moralmente. É considerada uma intrusão, pois a sua conseqüência é a morte ou pessoas atingidas física e moralmente. Como é mais individual, podemos nos colocar no lugar das pessoas feridas e atingidas. No filme *O prisioneiro da grade de ferro*, são mostrados presos preparando *crack*, os facões usados para se defender, fotos de detentos mortos dentro da cadeia, as celas de castigo, etc.. Em *Ônibus 174*, se pode acompanhar depoimentos de bandidos e policiais, descrevendo o que sentem quando matam. Além do ato de violência explícita, através de Sandro com sua arma na mão, esta também é sugerida pelo clima de extrema precariedade. A morte está permanentemente presente. Afora sua

manifestação física, impregna todos os atos da vida cotidiana. Aqui, violência e ameaça se apóiam mutuamente.

A violência é revelada do ponto de vista de quem a pratica e de quem sofre as suas conseqüências. Sob este aspecto, o incomum não é o que, mas quem conta. E o cinema se torna o espaço singular perante o qual estas pessoas terão corpo e voz. O discurso do bem e do mal está presente nas falas das personagens, ao discorrerem sobre os riscos a que estão expostas, as dificuldades financeiras e, principalmente, a exclusão social. A fala da personagem Toghum, no filme *Fala Tu* é reveladora: “*eu já nasci excluído. Se eu não me direcionar para sair dessa camada de excluídos, nem que seja dez por cento, ninguém vai fazer por mim. Não precisa nem viver tão bem, mas viver*”. Esta fala reflete a sobrevivência das pessoas explorando suas possibilidades. A violência aparece como algo corriqueiro, típico do dia-a-dia das pessoas, que se expressa no conjunto das relações sociais e na vida cotidiana, através do desemprego, qualidade dos serviços públicos, desrespeito, perda da dignidade e ausência de cidadania, que vai minando o cotidiano dos sujeitos (BAIERL, 2004, p.52).

Há o reconhecimento e a aceitação do instante obscuro constitutivo de cada um e do conjunto social. Segundo Maffesoli (2007, p.107), os sinais desta integração podem ser sentidos na crueldade encenada pelo teatro e pelo cinema contemporâneo. É importante observar os aspectos estruturais e antropológicos da violência, que é caracterizada pelo seu aspecto indivisível. Em cada coisa e em cada situação, existe o seu contrário, revelando a força da alteridade, num misto de atração-repulsão, amor-ódio, generosidade e egoísmo. (MAFFESOLI, 2007, p.70).

Em *Fala Tu*, por exemplo, Macarrão se refere às suas músicas em estilo *rap*, como crônicas do cotidiano e declara: “*bandido e trabalhador vão gostar da minha música, mas playboy e polícia não*”. Outra personagem, apelidada de DJ A, cuja esposa sofre um assalto, afirma indignada: “*os bandidos têm que roubar na zona sul, não na zona norte*”. Em *O prisioneiro da grade de ferro*, através do verso cantado por um detento e sua banda, chamada *Sobreviventes do rap*: “*Carandiru, casa do diabo, sua vida se transforma num verdadeiro inferno*”. Por meio de rituais de magia negra realizados nas celas, em cujas paredes se lê: “*se Deus é por nós,*

quem será contra nós?". Além de detentos, que se referem às pedras de crack que enrolam como *"a raspa da panela do diabo"*. No filme *Ônibus 174*, há a personagem Sandro, que ordena à sua vítima que escreva frases no pára-brisa do ônibus: *"ele têm um pacto com o diabo"*, *"ele vai matar geral"*. Ele olha para as câmeras de televisão, revela que estava na chacina da Candelária e brada, aos gritos: *"pode filmar prá todo Brasil olhar mesmo"*.

Ônibus 174



Figura 2: Vítima com seqüestrador.

A violência permanece no horizonte das relações e na maneira como é percebida, o que conta tanto quanto a violência efetiva (MICHAUD, 2001, p.60). Ocorre a integração e a visibilidade desse mal. É o que permite entender o surgimento e o desenvolvimento da violência e das comunidades de condenados pela justiça que se formam, em presídios, por exemplo, e que são denominados de bandidos, criminosos, assaltantes, marginais, etc., independentemente da gravidade do crime cometido, que pode variar de um roubo de telefone celular a um homicídio.

Conforme Zaluar (2004, p.196), os bandidos são pessoas que andam armadas, vivem permanentemente de suas atividades ilegais e têm uma característica pessoal e interna: a disposição para matar. Esses arranjos e outras associações simbólicas relacionando o uso da arma de fogo, o dinheiro no bolso, a

conquista de mulheres, o enfrentamento da morte e a concepção de um indivíduo completamente livre, revelam que as práticas do mundo do crime vinculam-se a um ethos de virilidade, centrado na idéia de chefe.

Esta concepção aproxima-se da noção de bandido social que age de modo organizado (hierarquicamente), fazendo valer, além das armas, a autoridade e o prestígio das relações de amizade e compadrio, além de todas as crenças em santos. Como se observa em *O prisioneiro da grade de ferro*, em cujo espaço do presídio estão presentes as manifestações de várias religiões, como a católica, a evangélica e a umbandista, além do domínio e atuação de organizações criminosas como Comando Vermelho e PCC (Primeiro comando da capital).

A problemática da violência sempre sofreu com uma concepção binária das coisas, como se esta fosse exterior ao elo social e como se este último não se servisse e mesmo não produzisse a violência. Existe um papel assumido por esta violência no universo coletivo do acesso ao Outro, que se desdobra como um vetor de comunicação social. Existe também uma violência presente em propósitos ou imagens que não pertencem a seu registro.

Violência e alteridade, o outro me ocupa – é insuportável! Para ele não é suficiente ser o outro; ainda é necessário que ele me implique nele, me ingira, me absorva na sua alteridade; que ele me vire e revire no seu próprio interior, para me jogar na cara uma imagem minha desconhecida por mim e com a qual me reveste. O outro me inflige uma dupla violência: violência da alteridade como tal, e violência da alteridade porque tenta me identificar, porque corrói ou soterra a minha identidade (DADOUN, 1998, p.67).

Aqui, a partir do esquema projeção–identificação, é perfeitamente possível a identificação com o traficante, o morador da favela ou o policial. Porque as personagens são apresentadas em sua multiplicidade. A fenomenologia da violência cotidiana está presente nas mímicas, gestos, palavras, posturas, no espaço no qual as pessoas atuam, etc.. A maioria dos filmes não apresenta a violência explícita e o que se observa é um estado de violência aparente, a partir do cotidiano das pessoas enfocadas que participam, ao mesmo tempo, das instituições, do mercado, da empresa, da vizinhança pobre e da família. As suas falas, registradas em entrevistas, mostram as relações e as superposições entre esses vários mundos e o

saber, por elas, acumulado a respeito das falhas, incoerências, discriminações e hipocrisias das instituições jurídicas (ZALUAR, 2004, p.22).

Existe uma tendência à dicotomização de mundos – o dominante ou marginal, o incluído e o excluído. O foco em divisões deste tipo impede o entendimento das passagens múltiplas e das trocas contínuas que se articulam e tornam, por exemplo, frágeis, a fronteira entre o legal e o ilegal, o público e o privado (ZALUAR, 2005, p.7), visto que a violência se manifesta diferenciadamente na sociedade, afetando o cotidiano das pessoas e a coletividade de maneiras distintas. Segundo Baierl (2004, p.22), o medo, produzido e construído a partir da forma como a violência vem se materializando na sociedade, cria novas alternativas de sociabilidade, alterando o modo de ser e agir das pessoas, dos grupos e das comunidades em seu cotidiano.

Além disso, o mundo do crime organizado não está tão distante do mundo empresarial e do mercado, com seus valores e suas regras. Seja na linguagem cotidiana ou nas relações com a família, o vizinho e o trabalhador. Segundo Zaluar (2004, p.21), muitos participam simultaneamente do mundo do trabalho e do crime. Sua adesão a uma atividade que os coloca cotidianamente em contato com a morte e com a guerra, faz dos criminosos, personagens trágicos, em conflito consigo mesmos, com seus parceiros e com suas prováveis vítimas.

Existe uma equação entre a violência e a igualdade e ocorre porque ela denuncia a extrema necessidade de hierarquização. A violência, no mundo brasileiro, é um instrumento utilizado quando os outros meios de hierarquizar uma dada situação falham irremediavelmente. Deste modo pode-se equacionar o “Você sabe com quem está falando?” com a violência. Em ambos os casos, o objetivo é a separação radical de papéis sociais, rompendo assim, com o individualismo. Se o ator está só no momento da violência contra o outro, ele não está mais só quando se trata de sustentar ou legitimar sua ação, o que é sempre realizado de modo coletivo, podendo-se então, saber com certeza, quem está do lado de quem.

É o que se vê nos filmes, cujas histórias se passam em presídios. Segundo Damatta (1981, p.191), em nosso universo social, à falta de relações de compadrio,

altas amizades e laços poderosos de sangue, lança-se mão da violência como o único padrinho possível, que passa a ser um mediador básico entre a massa de destituídos e o sistema legal e impessoal que torna a exploração social “inevitável” e “justa” aos olhos dos dominantes. O que teoricamente teria que ser uma situação de igualdade entre todos os presos, reproduz os mecanismos da sociedade. Este fato é visto, inclusive, na compartimentação das áreas das penitenciárias, dos tribunais e das favelas. As pessoas passam a ser qualificadas pelo espaço que ocupam e por aquilo que não tem, habitando locais considerados periféricos. Aqui, a referência não é de ordem geográfica, pois além de indicar distância, “aponta para aquilo que é precário, carente, desprivilegiado em termos de serviços públicos e infra-estrutura urbana” (CALDEIRA, 1984, p.7).

Na interpretação da concepção de um espaço, como o presídio, por exemplo, pode-se compreender a sociedade com suas redes de relações sociais. O que se observa é que os vínculos hierarquizados são reproduzidos neste local e a ameaça da violência física se torna uma espécie de garantia para a manutenção dessas relações. Seja a violência entre detentos, dos guardas contra os detentos e vice-versa. Constata-se um hiato entre os princípios da instituição carcerária e as suas práticas, pois a rotina e organização do local, depende da população que nela vive, tendo pouca relação com a idéia que dela se pode fazer, relacionada à manutenção da ordem e ao cumprimento das penas (MICHAUD, 2001, p.64).

Segundo Zaluar (2002, p.21), a violência não se refere aos critérios de uma civilização, nem às regras de uma sociedade dada, nem mesmo a um tempo histórico determinado, estando presente, mesmo que limitada ou relativamente controlada, em todas as culturas. Quando a violência irrompe, ela é governada não apenas pelo cálculo racional, mas pela paixão ou pela emoção descontrolada, se propagando num circuito de vinganças e de prazeres destrutivos. Além disso, cria um imenso abismo entre o que detém o instrumento, que obriga à submissão, e a sua vítima, que não tem defesa, nem recurso.

3.3 A VIOLÊNCIA PERFORMÁTICA

Esther Hamburger (2007), no seu artigo intitulado *Violência e pobreza no cinema brasileiro recente*, questiona o que ela denomina de papel da visualidade, isto é, o que merece ou não se tornar visível. Sob este aspecto, evoca-se o âmbito da visualidade cinematográfica, que nos interessa para esta discussão. Filmes como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Cidade de Deus* (2002), *O invasor* (2003), entre muitos outros, ao acentuar a presença visual de cidadãos pobres, negros e moradores das periferias, estimularam e intensificaram a “disputa pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde” (HAMBURGER, 2007, p.114). Visto que o “estoque de imagens” dos documentários formadores do *corpus* desta pesquisa, “constitui capital para a compreensão de relações culturais internas da nossa sociedade” (GUTFREIND, 2006, p.9), é determinante que se pense sobre o tipo de imagem de periferia, pobreza e violência, construída pelos filmes em questão. Tornou-se até um clichê a afirmação de que só se faz filmes sobre violência no Brasil, dada pela impressão da quantidade e da repercussão dos filmes produzidos.

Ao examinar o debate em torno da adequação da representação midiática da periferia, Esther Hamburger (2007, p.120) observa que a recente exposição de representações da pobreza, em geral associada à violência, aumentou e se sofisticou no cinema, num processo que estimula a disputa em torno do controle do que merece e do que não merece se tornar visível. Até mesmo os cineastas adquiriram certa relevância para a discussão da violência urbana e passaram a ser tratados como especialistas do assunto.

O tema da violência invadiu o imaginário social. Mas, segundo Zaluar (2005, p.1), a redução da explicação da criminalidade violenta à pobreza e à desigualdade impede um entendimento mais complexo da questão. Ressalta-se que o modelo tradicional de polícia repressiva que a faz privilegiar o pobre como o alvo de sua investigação e castigo, colabora para a fixação de um modelo, que se manifesta no cinema. Quando se estuda cinematografia ou o que uma sociedade permite representar dela num espaço sociocultural, pode-se aproximar à questão do

estereótipo, que colabora na formação do imaginário. No caso do Brasil, o estereótipo é a violência, que está no cotidiano e na banalidade.

Neste âmbito, podemos recorrer a Aumont (2002, p.90), que nomeia de imagem figurativa em movimento, a representação de um objeto, como um ato de ostentação que implica que se quer dizer algo a propósito desse objeto, pois antes de sua representação, já veicula para a sociedade, uma gama de valores dos quais é representante. Neste sentido, qualquer objeto seria um discurso em si, podendo constituir-se, desta forma, em um estereótipo. É uma amostra social que se torna um iniciador de discurso, pois tende a recriar em torno dele, o universo social ao qual pertence. Desse modo, qualquer representação chama a narração, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence.

Condizente com esta idéia, Fernão Pessoa Ramos (2003, p.14), no artigo intitulado *Narcisismo às avessas*, chama a atenção para a representação acentuadamente negativa de aspectos da vida social brasileira, por meio de mecanismos de catarse, que se realiza a partir do estabelecimento de uma dualidade maniqueísta entre povo idealizado e Estado incompetente. É definido como “naturalismo cruel”, o prazer que toma a narrativa em deter-se na imagem da exasperação ou da agonia, em obras-chave da produção cinematográfica brasileira.

Segundo Ramos (2003, p.14), “a imagem da miséria, da sujeira, a ação dramática em ambientes fechados e abafados (como prisões ou favelas), surge de modo recorrente. Ações com requintes cruéis de violência são exibidas em toda sua crueza”. Esta referência encontrar-se-ia no fato do cinema brasileiro contemporâneo apresentar aspectos “bestiais e repulsivos da vida” de forma crua e desagradável. Mas Ramos não faz distinção sobre este tipo de representação na ficção e no documentário. No que se refere aos filmes estudados, estes circunscrevem a sua base no cotidiano precário, não transpondo certas fronteiras. O cinema lida com o imaginário construído sobre situações de violência e precariedade e não com as realidades vividas, relativas, por exemplo, às cenas “reais” como as presenciadas pelas pessoas que “sofrem na pele” com a violência.

O que é mostrado exige uma justificação ética, que não é reivindicada quando se trata da ficção. O filme *Ônibus 174* expõem um ato de violência, no instante em que a refém é alvejada, enquanto se encontra sob o domínio do seqüestrador. Segundo Zaluar (1986), o ato de matar uma pessoa não é julgado a priori, como um crime, segundo uma concepção universal de justiça. A avaliação moral deste ato depende de quem foi morto, se pertencia ou não à comunidade e em que circunstâncias isso ocorreu. Vale ressaltar, que as cenas já haviam sido exibidas, ao vivo, pela televisão e exaustivamente reprisadas nos dias que se seguiram ao seqüestro do ônibus. Este fato é condizente com a idéia de que a câmera em ação, no caso citado, é menos vulnerável à acusação de comportamento não ético, porque as imagens foram feitas acidentalmente e o evento da morte é compartilhado com certo espanto, tanto pelo cinegrafista como pelo público que lá se encontrava.

Freqüentemente, assiste-se no noticiário televisivo, tiroteios, pessoas de arma em punho ameaçando suas vítimas, etc.. Pois, não obstante, a exibição de certas circunstâncias, como a morte, por exemplo, constitui-se em um tabu social no documentário, pois conforme Sobchack (2005), a sua representação consiste em um excesso de visibilidade, uma vez que é vivenciada como uma experiência que tem origem no real.

Baierl (2004, p.23) se refere à hipótese de que “a violência e o medo combinam processos que alteram a arquitetura urbana, segregando grupos em espaços sociais e discriminando certos segmentos”. Exemplifica a questão, examinando entrevistas realizadas por ela, que indicam que uma criança moradora da favela não se espanta ou se assusta com um cadáver no chão, enquanto uma criança de classe média, provavelmente, se assustaria, já que nunca ou raramente se depararia com tal cena em seu cotidiano. Em áreas de favelas, a possibilidade de se defrontar com pessoas assassinadas e presenciar conflitos armados e violentos é maior do que em outros espaços territoriais da cidade. Para pessoas de outros segmentos sociais, a idéia da morte violenta decorre do que é apresentado através da mídia.

O evento da morte, que faz parte do cotidiano das pessoas que vivem em áreas periféricas consideradas violentas, está confinada em “guetos”, quando se trata de imagens documentais. É raro encontrar filmes que apresentem situações “reais” de mortes violentas, como ocorre, por exemplo, com os filmes da série *Faces da Morte*, que apresentam a experiência do processo de morrer, de diversas formas, sendo considerados imorais, em virtude de violarem um tabu visual sem uma justificativa ética. A visualidade da morte questiona seus limites de representação cinematográfica.

Como observa Sobchack (2005, p.127), no que se refere ao documentário, “a morte suscita um problema especial na sua representação”, sendo tratada como uma experiência privada e anti-social. Pois os critérios para a visão da morte na ficção não são tão rigorosos como no documentário. Enquanto na ficção é, principalmente, “icônica e simbólica”, sendo algo representável e até corriqueiro, no documentário, a morte é “antes de tudo, indicial”, pois a questão da ética é muito mais rigorosa, neste caso, pelo tabu social que consiste na visualização “real” de eventos de violência e morte.

3.4 HOMO VIOLENS x CINEMA

Para Dadoun (1998, p.10), não há qualquer aspecto da realidade humana que não seja, de alguma maneira, associado à violência. Ela também cobrirá tudo o que tem relação com força, potência, poder e energia. Dadoun se pergunta se a arte, com seu poder e suas ambigüidades, não seria o mais seguro sustentáculo do *homo violens*, na sua eterna queda de braço com a violência. Afirma que é preciso efetuar uma espécie de desprendimento e ver a violência com um outro olhar: o da arte, passando assim, do campo de forças para o campo das formas. É dado o exemplo da pintura expressionista de Van Gogh que, “através de seu movimento explora a louca complexidade do *homo violens* – preso, numa rede, num cálculo, numa intensidade, num gozo estético – graças ao efeito da arte” (DADOUN, 1998, p.108).

Uma das críticas feitas por Zaluar (2005, p.2), refere-se ao fato da mídia se debruçar, sobretudo, sobre estatísticas relativas a número de mortos e danos físicos causados pela violência, por se tratarem de elementos visíveis e publicizáveis. Mas neste caso, o cinema constitui-se num espaço que, ao privilegiar a abordagem da violência em contextos particulares, relativos às pessoas retratadas, possibilita que além dos mortos e feridos, leve-se em conta os sofrimentos morais e psíquicos, que ao contrário, são impalpáveis. Além disso, é importante ressaltar que os documentários, normalmente, contêm uma tensão entre o específico e o geral, entre momentos únicos da história e generalizações (NICHOLS, 2007).

Na relação dos filmes que compõem a pesquisa, é a combinação destas duas circunstâncias, que é a situação individual de cada personagem e a sua organização fílmica, proporcionada pelo estilo mosaico, que estrutura a narrativa a partir dos momentos particulares das várias pessoas retratadas, que ocorre a contextualização da violência, em determinado tempo e lugar. Constata-se que possuem roteiros com estruturas semelhantes. Cada um apresenta várias histórias que são contadas de forma alternada, seja por semelhança ou contraste. Se identifica a referência à atuação dos aparatos estatais de prevenção, julgamento e punição, que se atribuem, respectivamente, à polícia, ao judiciário e à prisão. As personagens, em sua totalidade, se encontram em uma posição marginalizada, em áreas consideradas periféricas, como favelas e presídios.

São mostradas as formas de reação ao medo, de enfrentamento ou passividade frente às diferentes manifestações de violência, através da busca de alternativas na esfera do privado. Os filmes apresentam esta resistência à violência, sob o ponto de vista dos criminosos ou réus, a partir do momento em que estão sob a jurisdição do Estado. No documentário *Fala Tu*, cujas personagens são moradores de favelas ou subúrbios, o discurso empregado atribui as dificuldades econômicas e sociais à incompetência do Estado e à desigualdade de classes, através da dicotomia entre pobres e ricos, estes últimos chamados de *playboys*. Também manifestam a queixa contra a repressão policial e não à violência exercida por traficantes ou bandidos. São pessoas que estão submetidas a vinculações verticais e hierarquizadas, a partir do relacionamento com as instituições públicas. “Uma

relação entre desiguais, já que uns podem exigir e explorar, e aos outros só resta obedecer para não perder seus meios de subsistência” (CALDEIRA, 1984, p.150).

Neste panorama, o cinema tem o poder de evocar a teatralidade cotidiana, que se fundamenta na duplicidade, no jogo da troca de máscaras e nos múltiplos papéis que a pessoa é chamada a desempenhar, explorando a força da alteridade, que não se pode negar (MAFFESOLI, 2003). Esta força pode ser estigmatizada e marginalizada, mas, ainda que em forma de sombra, está presente. Segundo Maffesoli (2003, p.66) “até mesmo o Deus da tradição ocidental é obrigado a tolerá-lo, na pessoa de Satã”. A violência é um elemento essencial da construção simbólica do social.

No texto *Os discursos da violência no Brasil*, Damatta (1993, p.178) examina como a violência é percebida e discutida no nosso país. São caracterizados dois modelos, denominados, respectivamente, de leitura teórica e discurso popular. O primeiro refere-se à violência como consequência da ausência de polícia repressiva. A comunicação deste discurso aconteceria de forma violenta, em tom de denúncia, no qual nada é poupado. Exemplo clássico deste tipo de discurso estaria nos programas de televisão como *Brasil urgente*, da Rede Bandeirantes e *Cidade Alerta*, da Rede Record, cujos apresentadores exaltados e aos berros, na maioria das vezes, exigem do Estado mais policiamento nas ruas para prevenir e liquidar a violência. Se trata de um discurso no qual a compreensão se confunde com o diagnóstico, sendo marcado, freqüentemente, por sugestões de como resolver o problema da violência no Brasil, sem espaço para qualquer tipo de dúvida ou contradição.

O segundo discurso, relativo ao senso comum, é uma narrativa baseada na experiência diária. Neste caso, a violência surge como um mecanismo social indesejável, como uma “ação espontânea, reparadora e direta que rompe os espaços e as barreiras dos costumes, as normas legais, e invade de qualquer maneira o espaço moral do adversário” (DAMATTA, 1993, p.180). A imagem que estaria mais condizente com este tipo de discurso seria a de uma briga ou conflito entre duas ou mais pessoas engajadas num confronto físico.

Os documentários apresentam os dois tipos de discurso. O primeiro, relativo aos disfuncionamentos do Estado, é compartilhado tanto pelas personagens como pelos próprios cineastas. Caracteriza-se pela crítica, mesmo velada, às ausências de autoridade, Estado e Justiça, considerados “o grande algoz” (DAMATTA, 1993, p.179) e responsável pela felicidade ou miséria do povo. No discurso do senso comum, que é pessoal e relacional, a violência aparece como um mecanismo destinado a promover pessoalmente a justiça, quando as corporações legais falham no cumprimento de suas obrigações (DAMATTA, 1993, p.186). Neste nível de percepção, o que conta é o plano pessoal, enquanto o discurso erudito acentua o universal. A coexistência das duas abordagens é condizente com o princípio da lógica contraditorial, que mantêm os paradoxos ao invés de uma síntese perfeita e racionalmente definida, a partir de uma multiplicidade de valores heterogêneos que se combinam, criando certa unicidade.

Os documentários tratam de histórias pessoais, permeadas pela ausência ou impotência do Estado em assumir seu papel de garantia dos direitos e da segurança da população. Os instrumentos legais não se configuram como legítimos e eficientes, considerando que polícia aparece como um sujeito que também aterroriza. A disfunção do Estado na gestão pública pode ser observada nas cenas finais do filme *O prisioneiro da grade* de ferro, com a inauguração de um presídio, numa clara alusão à continuidade da situação limite representada pela precariedade vista na Casa de Detenção do Carandiru ou nos comentários, em voz *over*¹⁵, feitos no desfecho do caso do *Ônibus 174*, nos quais há uma compilação de depoimentos de vítimas e de especialistas que criticam a ação policial e a ineficiência do Estado no trato com os meninos de rua e crianças carentes, o que facilitaria o surgimento de pessoas como Sandro.

A partir da percepção dos perigos e riscos a que estão sujeitas, as pessoas atuam e fazem o que podem para controlá-los e evitá-los (ZALUAR, 2002, p.24). No exemplo, ocorre a convergência dos discursos descritos. O do senso comum, que

¹⁵ A voz *over* remete à sobreposição de vozes externas às imagens, enquanto a voz *off* se refere às vozes que estão fora da imagem, mas pertencem ao universo sonora da cena. Fonte: LINS, Consuelo. MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

consiste em uma ação na qual a força corporal surge como instrumento básico de violação da integridade do outro e no qual o ato de violência se configura como físico. Este discurso não se caracteriza por explicitar uma visão econômica e política, mas por exprimir uma posição na qual a violência se relaciona à “maldade humana” ou ao uso da força contra o fraco, pobre ou destituído (DAMATTA, 1993, p.181). As pessoas são apresentadas como vítimas em potencial, a partir da constatação da violência policial sofrida por elas e das experiências dolorosas, violentas ou injustas que tiveram com as instituições encarregadas de representar a lei (ZALUAR, 2004, p.201). A maioria das personagens são negras e pobres, com pouca escolaridade, que sofrem discriminação pela sua etnia e situação econômica e social, além da presença dos presos e dos réus e do preconceito que envolve pessoas nesta condição.

Isto ocorre em *O prisioneiro da grade de ferro*, no qual os presos asseguram a sua defesa, aparelhando-se com armas produzidas por eles mesmos, além da participação em grupos, para aumentar o seu domínio na cadeia. Em *O cárcere e a rua*, há a presa, que acusada de matar o filho, permanece isolada, para não ser morta pelas outras detentas. Em *Justiça*, há a queixa dos réus, que reclamam da propina exigida pelos policiais, para obterem a liberdade. Nos três casos, se tratam de pessoas que se encontram sob a proteção do Estado, estando aí implicado, mesmo que subjacente, o discurso erudito, que se refere à estrutura do sistema. Em *Ônibus 174*, Sandro, que também esteve, em várias ocasiões, sob esta mesma proteção, é morto por policiais, no interior de uma viatura da polícia. As pessoas que orbitam ao redor das personagens principais, também estão desprotegidas, sob risco permanente e à mercê da violência, como ocorre em *Fala Tu*, no qual valem-se do *rap*, para expressar o seu descontentamento com a própria situação social.

Quando, numa sociedade, o poder não se constitui como um instrumento legítimo e legal, os diferentes grupos passam a arbitrar o que é justo e injusto. É aí que as estratégias individuais, a violência pelas próprias mãos ganha peso e vulto e que o medo prolifera. Essa é a marca da fragilidade e da impunidade dos órgãos públicos de justiça e segurança do cidadão. Quando a lei não se constitui como instrumento de aplicação da justiça, passa a ser arbitrada no âmbito do privado, pautada em cima de interesses também privados (BAIERL, 2004, p.67).

A violência, neste caso, não seria uma expressão da sociedade, mas uma resposta funcional da sociedade a alguma coisa considerada uma anomalia provocada por um determinado tipo de sistema (DAMATTA, 1993, p.178). Caberia à polícia, em última instância, garantir a segurança dos cidadãos, pois tem ela o dever de prevenir, coibir e conter as diferentes formas de violência e criminalidade. Mas, segundo Baierl (2004, p.155), na história brasileira e na prática concreta das organizações policiais, o seu papel e a sua representação social têm sido profundamente contraditórios. A população, que deveria olhar a polícia como alguém em quem confiar, ao contrário, identifica-a com sujeitos que desrespeitam a lei e agredem as pessoas indistintamente, em vez de transmitir segurança, além de promoverem subornos, ampliando as ações ilegais dos bandidos (BAIERL, 2004, p.156). A violência desenvolve novas formas de socialidade, que desafiam os poderes legalmente instituídos, enfrentando o Estado no controle das favelas, bairros de periferia e presídios.

Na oscilação entre um código e outro, quando a justiça mostra-se falha e pouco confiável, abrem-se as portas para a atuação de outra justiça fundada na moral pessoal. Como observa Damatta (1993, p.187), esta situação “mapeia um sistema desconfiado da possibilidade de justiça, porque sabe que, esgotados os recursos de um sistema, poderá lançar mão do outro”. Por serem complementares, ocorre a dificuldade para o estabelecimento de limites para a justiça e para a ação policial.

Em *Justiça*, se esboça uma situação visivelmente constrangedora. A fala de um réu, ao contar as circunstâncias do roubo de um carro, é repleta de gírias. A juíza traduz o que é dito para uma linguagem jurídica, que é tão ininteligível quanto às gírias. Ocorre um duelo verbal em relação à forma da fala. A linguagem jurídica torna-se, naquela situação, uma forma de demonstração de poder, pois o réu não compreende os termos utilizados pela juíza e conseqüentemente, o que é dito sobre ele. Segundo Maffesoli (2004, p.32), em suas diferentes modalidades, a gíria inverte a ordem das palavras e se empenha em exprimir um mundo diferente daquele que a ordem estabelecida pretende impor. Isto pode ser exemplificado também, pelo título do filme *Fala tu*, extraído da fala de uma das personagens.

O julgamento torna-se um drama social no qual se observa como se comportam as personagens principais. Zaluar (2004, p.165), aponta para a “ambigüidade da configuração jurídica brasileira – inquisitorial na fase do inquérito e acusatória no processo jurídico”, afetando o resultado final dos processos. O judiciário, na maioria das vezes, apenas legitima uma engrenagem discriminatória pela qual os usuários pobres e os pequenos traficantes – “que são vigiados mais de perto pelos policiais, não têm bons advogados e não podem pagar propinas” – terminam condenados à pena de privação de liberdade (ZALUAR, 2004, p.167).

3.5 HOMO RELATIONIS

No filme *Justiça*, se observa uma seqüência que mostra a defensora pública e o juiz com suas respectivas famílias, em suas casas, assistindo ao noticiário televisivo. Em ambas as televisões passam cenas de ônibus sendo incinerados e a informação de que se trata de incêndios criminosos. Esta imagem funciona como símbolo de uma situação, esboçando-se a relação com a lógica social de ganhar rosto e voz. Esta destruição equivaleria a um “você sabe com quem está falando?” Com a violência surgindo “como um modo drástico de separar e individualizar” (DAMATTA, 1993, p.191).

Esta prática corresponderia a uma das faces da violência no Brasil condizente com as noções relativas à vingança, ao quebra-quebra e ao “sabe com quem está falando?”, conformando-se, respectivamente, às modalidades de reparo, protesto e reconhecimento social. Segundo Damatta (1993, p.186), são tentativas de juntar pela intervenção direta, o plano das leis universais e igualitárias do mundo da rua e a moralidade particularista e hierarquizada do universo da casa, tratando-se de formas institucionalizadas de violência, através das quais se busca transcender essa divisão.

As três modalidades constituiriam maneiras de lidar com as injustiças, fazendo com que os que controlam o sistema legal e a burocracia jurídica e policial

sofram de uma idéia de justiça moral. Como ocorre com a organização criminosa Comando Vermelho, originada no interior de prisões brasileiras. Com seu lema *Paz, justiça e liberdade*, surgiu, inicialmente, com o objetivo de lutar por melhores condições de vida para os presos nas cadeias. Mais tarde, o propósito sofreu um desvio, sendo estendido para o domínio do tráfico de drogas, em várias regiões do país e dentro dos próprios presídios. A lealdade dos criminosos com esta organização é evocada pelos seus líderes e participantes, sob pena de uma infidelidade ao grupo ser paga com a própria vida. Com isso, sincroniza-se a idéia de “justiça” com a de moralidade pessoal (DAMATTA, 1993, p.188).

No texto *Três teses sobre a violência* (2001), Ricardo Timm de Souza aborda as relações entre as noções de alteridade e violência. São apresentadas três considerações que colaboram para o entendimento da questão, no contexto proposto, referente ao conjunto de filmes estudados.

A primeira tese se refere à violência como negação de uma alteridade. Considerada a partir de “atos que negam a condição de ‘outro’ do outro, ou seja, daquele que não pertence ao pólo de decisão”, numa tentativa de neutralizá-la enquanto tal (TIMM DE SOUZA, 2001, p.9). Sob este domínio, a violência pode se expressar no uso indiscriminado da força física ou psicológica, representada pela dominação do outro, como instrumento para potencializar o medo.

Neste caso, a violência é associada à desordem, à insegurança e ao confronto direto entre as pessoas, tendo relação com a ausência de mediação, conduzindo à invasão dos espaços e ao encontro cara a cara, no qual a força substitui outros eixos organizatórios, como por exemplo, as mediações da lei (DAMATTA, 1993, p.183).

A segunda tese afirma que “a maior das violências consiste em velar os vínculos profundos que qualquer ato violento tem com qualquer outro ato violento” (TIMM DE SOUZA, 2001, p.9). As infinitas maneiras de manifestação da violência, no mundo contemporâneo, não se dariam com a mesma transparência à visibilidade. Existem formas múltiplas de negação da alteridade, em todos os níveis da vida. A compreensão do sentido que a violência assume no mundo atual passa pela

compreensão da desconexão entre a infinita cadeia de fatos que são expressões e traduções da mesma estrutura de negação da alteridade.

Damatta (1993, p.190) observa que “se perante a legislação todos são sujeitos integrais e indivisos, as normas não escritas da moralidade pessoal nos lêem como singularidades que ocupam somente uma posição numa teia de relações”. Isto obrigaria a uma leitura dos atos de modo relacional ou relativo aos motivos impostos por outra pessoa. Esta questão também se refere ao envolvimento em determinada estrutura que propicia um estado de violência. Sob este aspecto, os indivíduos devem ser julgados com o pressuposto de que são responsáveis exclusivos pelo que fazem, mas deve-se levar em conta que as pessoas fazem coisas não apenas porque querem, mas, sobretudo, porque uma dada relação assim comanda. Exemplo desta perspectiva está na argumentação de que “Y roubou ‘pensando na sua família” (DAMATTA, 1993, p.190). Neste caso, a idéia de responsabilidade individual e indivisível está em competição com noções antiindividualistas que dizem que este tipo de atribuição de comprometimento seria impossível porque as pessoas têm obrigações para com suas relações.

Na terceira tese, Timm (2001, p.9) questiona uma possível desarticulação da racionalidade violenta, que passe pelo questionamento radical de certos postulados da razão tidos como intocáveis pelo esclarecimento moderno e que, na verdade, acobertam a violência exercida contra outras racionalidades possíveis e reais.

A economia das ilegalidades se reestruturou com o desenvolvimento da sociedade capitalista. Segundo Foucault (2002, p.74), a ilegalidade dos bens foi separada da ilegalidade dos direitos. Esta divisão corresponde a uma oposição de classes, pois, de um lado, a ilegalidade mais acessível às classes populares seria a dos bens, relativa à apropriação violenta de propriedades; de outro, a burguesia, que reservaria para si, a ilegalidade dos direitos, a partir da possibilidade de desviar seus próprios regulamentos e leis e de fazer funcionar um imenso setor da circulação econômica por um jogo que se desenrola nas margens da legislação, através de fraudes, evasões fiscais, operações comerciais irregulares, etc.. Trata-se de

transgressões, freqüentemente impunes no Brasil, graças à burocracia e à ineficiência e lentidão da justiça. Normalmente, o crime é identificado com o castigo recebido. Se os infratores não são julgados e condenados, logo não são identificados com o delito cometido.

Assim, o prejuízo que um crime faz ao corpo social seria a desordem que introduz nele: “o escândalo que suscita, o exemplo que dá, a incitação a recomeçar se não é punido, a possibilidade de generalização que traz consigo. Um crime que apavora a consciência tem muitas vezes um efeito menor que um delito que todo mundo tolera e se sente capaz de imitar por sua conta” (FOUCAULT, 2002, p.74). É a sociedade que define, em função de seus interesses próprios, o que deve ser considerado como crime.

Portanto, além da complexidade do fenômeno, revela-se a presença de dois códigos em nossa sociedade, complementares e até simétricos. As teorias eruditas que indicam mecanismos políticos abstratos como causa da violência e o discurso pessoal, no qual há a atribuição da violência a uma causa concreta, que dá aos eventos um valor moral (DAMATTA, 1993, p.184). Os questionamentos propostos serão úteis para se compreender a complexa relação que se estabelece entre a noção de violência e a sua representação em uma organização fílmica, observando como as três teses se articulam e estão presentes na produção de documentários.

É no espaço do cotidiano que a vida se revela, se faz e se constrói. Os fatos e acontecimentos ganham vida, sentidos e significados e vão construindo trajetórias e caminhos. E neste domínio, a violência e o medo adquirem sentidos. Na apresentação do drama vivido, no cotidiano, é difícil a identificação de quem são os mocinhos ou os bandidos. Ambos se confundem na tela do cinema. Pois o imaginário conduz à multiplicidade de sentidos que cada pessoa confere à sua existência. Assim, a conexão entre o objetivo e o subjetivo relaciona-se à lógica contraditorial, que leva em consideração o heterogêneo, com a atuação das pessoas retratadas sendo marcada por uma “seqüência de instantaneidades, pequenas porções do real, feito de sinceridades sucessivas”, permitindo o seu reconhecimento

no conjunto social, a partir da afirmação de sua alteridade (MAFFESOLI, 1999, p.94).

O que tem interesse é o momento, o acontecimento que vale por si mesmo, que está no banal, no cotidiano e não numa situação considerada excepcional. “Cada objeto, através de sua própria banalidade, está cercado de uma aura que faz acontecimento” (MAFFESOLI, 1999, p.194). Cada filme se apresenta como uma duração a ser experimentada, sendo encarado como um conjunto de acontecimentos, que nem sempre terão um desfecho. São resultado das relações humanas e produtores de relações, pois organizam modos de socialidade.

4. A IMAGEM DA VIOLÊNCIA URBANA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO (2002 – 2004)

A atividade de análise fílmica parte do pressuposto de uma perspectiva fundada na comparação, procurando inventariar nos filmes, um dado número de relações e regras e desmontando certos arranjos ou combinações, para constatar como são assumidas. O cinema dá uma nova visibilidade para elementos presentes no mundo, pois os objetos, ou o que é apresentado na tela, está deslocado do seu cenário original. A análise, por sua vez, desloca esses objetos, reagrupa-os e os observa, novamente, no conjunto de filmes.

Na exploração da forma do discurso da narrativa relacionada à temática da violência, buscou-se respeitar a personalidade de cada uma das obras. A heterogeneidade dos temas tratados é grande, o que permite ler os filmes a partir de vários pontos de vista, dependendo do que se queira privilegiar, pois é impossível analisar todos os assuntos presentes no espaço de um único trabalho.

Vamos examinar como o fenômeno da violência é apropriado e reelaborado pelos filmes, sendo introduzido num novo circuito, no qual os elementos associados a ela são dotados de novo significado. A partir da identificação de uma série de elementos examinados nos cinco filmes pesquisados, consideram-se os componentes temáticos, relativos aos espaços onde se localizam as narrativas, os componentes narrativos, que dizem respeito às personagens retratadas e os componentes estilísticos, que perpassam as duas categorias anteriores. Para facilitar a leitura da análise, recuperou-se a tabela ilustrativa da página 32 (Tabela 1).

A análise está dividida em duas partes, relativas ao espaço e à alteridade. A primeira parte considera os quatro locais principais onde ocorrem as histórias e a segunda se refere aos três elementos que, juntos, constituem o tema da alteridade.

Categorias de análise

Filmes	Justiça; Fala tu; Ônibus 174; O cárcere e a rua; O prisioneiro da grade de ferro.
Espaço Componentes Temáticos	Tribunal Favela Ônibus Presídio
Alteridade Componentes Narrativos	Ações das personagens Discursos sobre violência Sistema relacional
Componentes Estilísticos	Montagem; trilha sonora; plano das grades; closes; Panorâmicas; enquadramento dos corredores; Presença das fotografias; recurso das cartelas.

4.1 O ESPAÇO URBANO

A noção apresentada se refere à questão do espaço urbano. É constante, nos filmes selecionados que compõe esta pesquisa, a presença da favela, do presídio e dos espaços intermediários, como por exemplo, a fronteira entre o cárcere e a rua, o tribunal, onde ocorre o trânsito de pessoas em julgamento e o ônibus, que por ser um meio de transporte, também se encontra em uma zona de transição.

É utilizada a expressão “urbano”, porque nos documentários analisados, se observa a repetição destes locais, situados no âmbito das grandes cidades ou no seu entorno, representando espaços nos quais a miséria convive com a riqueza. Segundo Damatta (1991, p.36), nas cidades brasileiras, a demarcação espacial e social se faz no sentido de uma gradação entre centro e periferia. Apesar de muitas

favelas cariocas estarem localizadas geograficamente no centro de bairros, são consideradas lugares periféricos. Assim, os espaços se constituem em esferas de significação social, pois “separam contextos, contêm visões de mundo e éticas particulares” (DAMATTA, 1991, p.53).

Nesta perspectiva, o espaço é ordenado por sua relação com os grupos, que se combinam e se reformulam, na complexa lógica social que cada sociedade ordena para si e para seus membros. Na passagem de um grupo social para outro, a transformação do espaço é sentida como um elemento socialmente importante. Sob este aspecto, serão utilizadas as noções de casa e de rua, propostas por Damatta (1991, p.17), pois há uma clara divisão entre estes dois espaços sociais fundamentais que dividem a vida social brasileira, e que não designam apenas espaços geográficos, mas também esferas de ação, “capazes de despertar emoções, reações, leis, etc..”

Não se trata de um contraste rígido, mas de um par estrutural que é constituído na própria dinâmica de sua relação, permitindo uma série de variações, combinações e contextualizações (DAMATTA, 1991). Na gramaticalidade dos espaços brasileiros, rua e casa se reproduzem mutuamente, visto que há espaços na rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, tornando-se “casa”.

O que tem importância social não é o espaço, senão o encadeamento e a conexão de suas partes. Neste sentido, nota-se que os lugares não são abordados de forma isolada. Em cada filme, há uma composição das esferas ocupadas pelas personagens e a sua mobilidade de um domínio a outro. Observa-se que “o espaço se confunde com a própria ordem social” (DAMATTA, 1991, p.34). São lugares marcados pela precariedade e pela desigualdade social. O cárcere, o tribunal, a favela e a atuação da polícia nestes locais, apontam para o vínculo dos aparatos de Estado com estruturas sociais injustas. Os ambientes onde ocorrem as narrativas se tornam elementos fundamentais, determinantes das histórias de vida apresentadas.

Especificamente, os espaços, presentes nos filmes, são:

- *Fala tu* – as três personagens retratadas, Macarrão, Toghum e Combatente, moram e circulam pelos bairros de Estácio, Belford Roxo, Penha, Bonsucesso, Favela de Vigário Geral, localizados no Rio de Janeiro.

- *O cárcere e a rua* – as personagens Cláudia, Betânia e Daniela circulam pelo Presídio Madre Pelletier, pelo albergue feminino da Susepe (Superintendência de Serviços Penitenciários) e pelas ruas do centro de Porto Alegre.

- *O prisioneiro da grade de ferro* – Complexo Penitenciário do Carandiru, em São Paulo, considerado o maior presídio da América Latina.

- *Ônibus 174* – ruas do Bairro Jardim Botânico e do centro do Rio de Janeiro, Instituto Padre Severino (para menores infratores), cadeia da 26ª Delegacia de Polícia do Rio de Janeiro e favela Nova Holanda.

- *Justiça* – Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, Centro de Custódia da Polinter (Divisão de Capturas da Polícia Civil do Rio de Janeiro), ruas do centro do Rio de Janeiro e favela.

Existe a articulação dos modos de relacionamento social das personagens, que perpassa os espaços citados anteriormente e é influenciada por eles. O ambiente não é uma simples coisa inerte. Na união do físico com o simbólico que representa, o espaço participa da narrativa, pois é concebido a partir das relações sociais e se torna mais um elemento que colabora para o entendimento do conjunto social e do ambiente da época. Segundo Simmel (1986), o espaço é uma forma que em si mesma não produz efeito algum. Depende das forças que mantêm unidos os habitantes de um território. Sob este aspecto, evoca-se a expressão utilizada por Maffesoli (1996, p.271), denominada de “enraizamento dinâmico”, para caracterizar o pertencimento a um lugar, mas nunca de uma maneira definitiva, através de uma série de situações que desenha uma geografia imaginária, que permite que a

pessoa se acomode ao ambiente físico, ao mesmo tempo em que ele é construído simbolicamente.

Segundo Maia (2009, p.107), “o local, com sua pequena narrativa sobre o cotidiano banal das pessoas, foi negligenciado por um longo período de tempo devido aos discursos grandiosos que privilegiavam falas apoiadas em visões de processos de mundialização cultural”. Se a noção de tempo que prevalece na nossa sociedade é seqüencial e histórica, a que prevalece no cotidiano é repetitiva e cíclica. Os documentários costuram mosaicos com os discursos fragmentados que narram o cotidiano precário. Os ambientes retratados vão sendo recriados, tanto pelos atores sociais envolvidos como pela própria linguagem cinematográfica utilizada, criando-se assim, uma narrativa. O espaço do acontecimento banal ganha destaque, esboçando uma ponte entre o público e o privado. Consolida-se a “eternidade cotidiana” (MAFFESOLI, 2003, p.65). No perpétuo recomeço de cada dia, o tempo torna-se lento. Com exceção de *Ônibus 174*, os outros filmes iniciam e terminam a partir de pontos arbitrários. Não há passado e nem futuro.

Segundo Caldeira (1984, p.118), no conjunto de fragmentos que enchem o tempo, “o cotidiano é o insignificante aparente”. É no dia-a-dia retratado nos documentários, que as personagens adquirem visibilidade e vão se transformando em caras familiares para o espectador. Como é o caso dos presos, que no cumprimento da sua pena, buscam sentido para o período vivido nos presídios se dedicando as mais diversas atividades.

Ao se contemplar o conjunto dos cinco documentários, constata-se a repetição de certos arranjos no decurso das narrativas. Segundo Aumont (2002), a montagem é o princípio que rege a produção de significado e que organiza os significados parciais produzidos num determinado filme. Os documentários estudados estão organizados a partir de divisões constituídas como se fossem capítulos, que unidos, formam um conjunto de temas. Neste ordenamento, são utilizados vários recursos, como o emprego de cartelas, que indicam o local da ação, o nome da personagem ou uma breve explanação sobre o assunto que será abordado. Também é utilizado o escurecimento gradual da tela, que assinala uma

mudança de assunto no filme ou o uso de tomadas panorâmicas do local onde ocorre a narrativa. Além disso, há os planos abertos de cenas cotidianas e diversos tipos de enquadramentos que, combinados com as trilhas sonoras, proporcionam a constituição de uma forma dominante de organização fílmica, que será analisada ao longo do capítulo.

Inicialmente, será abordado um certo tipo de enquadramento, constantemente repetido no exame dos documentários, estando presente em inúmeras cenas. Tratam-se de cenas nas quais as personagens são mostradas, geralmente, de costas, caminhando por um corredor, que pode estar localizado em vários lugares, como o tribunal, o presídio, ou a própria rua, por exemplo.

As cenas são caracterizadas por uma espécie de solidão das personagens, em situação de abandono. A ambientação dos lugares em que se encontram é geralmente marcada por forte degradação, ocorrendo também ao ar livre, com pessoas caminhando pelas ruas. Pode-se pensar neste estilo de filmar, como um emblema da alteridade e do espaço ocupado, reunidos num único enquadramento. A personagem nos dá as costas enquanto caminha ou, metaforicamente, somos nós, que não enxergamos seu rosto? A percepção não é a soma de dados visuais, táteis ou auditivos, pois se realiza de modo indiviso, através da captação de uma estrutura única, de uma maneira de existir que fala a todos os sentidos (MERLEAU-PONTY, 1991, p.105).

O cárcere e a rua



Figura 3: Betânia, foragida do presídio.



Figura 4: Cláudia, no corredor do presídio.

Justiça



Figura 5: Suzana (esposa do réu Carlos Eduardo). Figura 6: O réu Carlos Eduardo, no Tribunal.

Ônibus 174



Figura 7: Meninos infratores no Instituto Padre Severino

Fala tu



Figura 8: Toghum visita o pai no hospital.



Figura 9: Macarrão caminha na favela.

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 10: Presos no corredor da Casa de Detenção. Figura 11: Corredor da Casa de Detenção.

Na exposição sobre as noções da casa e da rua, Damatta (1991) aborda a questão do espaço e, especificamente, do corredor, na casa tradicional urbana brasileira, que funciona como metáfora para a rua. Pode-se traçar uma analogia com este tipo de enquadramento observado nos filmes. Geralmente, nas casas, existe um corredor de circulação, que seria igual à rua como espaço único e exclusivo de relacionamento de todas as suas peças que operam como se fossem “casas”. Assim, a rua está para a casa como o corredor está para todos os cômodos. Janelas e portas fazem a ponte entre interior e exterior. Andar pelos corredores seria equivalente a percorrer as ruas de uma cidade. As portas que se abrem para ele seriam como portas de rua e as demais peças equivaleriam a zonas da própria cidade.

No artigo *A cidade contemporânea: leituras e escritas do urbano*, Maia (2009, p.105) refere-se à metáfora da auto-estrada, criada pelo escritor Julio Cortázar, para uma viagem realizada, na qual o objetivo não era o ponto de chegada, mas o próprio trajeto. O foco estava no caminho e não no destino, tratando-se de um lugar de velocidade que se transformou em lentidão deliberada. Pode-se traçar um paralelo com o simbolismo de lugares de passagem que concentram a atenção de várias narrativas, como o corredor, o ônibus, o tribunal e inclusive, o presídio, que apesar de ser um local fechado e protegido, é apresentado como um lugar de grande circulação. No deslocamento pelo ambiente, é como se as pessoas observadas nas figuras anteriores, não soubessem para onde ir, logo, a

saída encontrada está no caminho que se faz ao caminhar, mesmo que não haja um destino definido.

4.1.1 O ônibus

Situação fílmica que se repete, freqüentemente, consiste na aparição das pessoas retratadas em meios de transporte coletivos, mais especificamente, o ônibus. Um espaço que é visto, rotineiramente, com o objetivo de conduzir passageiros de um lugar a outro, adquire novo sentido, consonante com a visão das personagens que assume um tom mais reflexivo.

Em *O cárcere e a rua*, as imagens iniciais são realizadas de dentro de um ônibus. Mostra uma das personagens sentada, olhando a cidade pela janela. A seqüência inicia com imagens em preto e branco, que vão se tornando coloridas. É quando ela começa a adquirir visibilidade, complementada por uma cartela com o título do filme. Momento em que a mulher retratada ganha cor e legenda. Logo a seguir, ela surge caminhando no centro da cidade. Ainda não se sabe onde se passa a história. Gradualmente, se compreende por que o filme começa daquela maneira. Só podemos chegar a este entendimento pela retrospectiva ao início do filme, com a adição do conhecimento adquirido posteriormente, de que se trata da primeira vez em que a mulher sai sozinha, após 27 anos de confinamento, visto que no final do filme, esta viagem de ônibus é retomada.

O cárcere e a rua



Figura 12: Cláudia sai do presídio, após 27 anos de confinamento.

No filme *Justiça*, a mãe e a esposa de um réu transitam entre o tribunal e a favela em que moram, utilizando este meio de transporte coletivo. Há também o rapaz, que após deixar o Centro de Custódia da Polinter, caminha solitariamente à noite, até subir em um ônibus. Neste documentário, os réus aparecem em ônibus, enquanto o juiz e a defensora pública se deslocam dirigindo o próprio carro.

Justiça



Figura 13: Suzana, esposa de um réu.



Figura 14: Alan deixa o centro de Custódia da Polinter

Em *Fala tu*, Combatente, após abandonar o grupo de *rap* feminino, do qual fazia parte, é mostrada no ônibus, à noite, sozinha e chorando.

Fala tu



Figura 15: Combatente chora, após deixar seu grupo de *rap*.

Nas situações descritas, as personagens se encontram contemplativas, apreciando a paisagem pelas janelas dos ônibus, em momentos de silêncio e solidão, apesar de ser um local movimentado com grande trânsito de passageiros. Trata-se de uma circunstância peculiar, em que há ausência de ação e na qual as pessoas retratadas se encontram em estado de passividade. Segundo Damatta (1993, p.194), a necessidade de usar o transporte coletivo “é um dos mais acabados

sinais de um estilo de vida subalterno, inferior ou pobre. O transporte coletivo simboliza o anonimato de uma cidadania com muitos deveres, mas sem nenhum direito”.

Ao contrário do que ocorre nos filmes abordados anteriormente, em *Ônibus 174*, o coletivo se encontra parado e toda ação acontece no seu interior. O próprio título do documentário já indica o lugar da ação principal. O seqüestro de um ônibus, realizado durante o dia, numa rua movimentada do bairro Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro, revelou toda a fragilidade do aparato policial, para uma situação de extrema complexidade. O ônibus, cercado de janelas, dava uma boa visibilidade da ação do seqüestrador, além de estar localizado em uma rua movimentada. Neste espaço aberto, os policiais não sabiam como proceder. Existia um diálogo paralelo entre o que acontecia para as câmeras de televisão e o que ocorria dentro do ônibus, entre seqüestrador e vítimas. Metaforicamente, o coletivo se transformou num palco para a atuação da personagem Sandro. A sua invisibilidade é reconquistada pela polícia através da sua morte.

Ônibus 174



Figura 16: Seqüestro do ônibus.

Damatta (1981, p.189) aponta para a relação existente entre violência e meios de transporte coletivo:

“é enquanto passageiro ou transeunte, isto é, enquanto um personagem desgarrado e individualizado do grupo primário, que parecemos estar mais sujeitos ao uso da violência contra o sistema. A violência acaba servindo como um modo de reintegração ao sistema, não mais como um indivíduo, mas como uma pessoa – com nome, honra e consideração”.

Ser usuário de transporte público é, no caso do Brasil, o ponto final de uma massificação que todos tentam evitar. O transporte coletivo também cria outra tensão, relativa ao fato de apanhar as pessoas quando elas estão entre a casa e a rua, no momento em que ainda não se foi integrado ao mundo disciplinado do trabalho e também não se é membro da casa e da vizinhança, contextos em que o cidadão é visto como pessoa e gente. No espaço ambíguo da rua e neste momento do transporte público, se é mais sensível ao tratamento igualitário (DAMATTA, 1993, p.194). Desta perspectiva, as ações violentas sobre os ônibus constituiriam-se no “sabe com quem está falando?” das massas de indivíduos destituídos e sem voz. É uma reação, no sentido de ganhar visibilidade. Neste caso, a violência surge como mecanismo que permite à pessoa ganhar um rosto de cidadão.

Justiça



Figura 17: Televisão mostra incêndio criminoso de ônibus.

4.1.2 O presídio

O espaço é um conjunto complexo, formado, simultaneamente, pela materialidade das coisas e pela imaterialidade das imagens, constituindo assim, uma ordem simbólica. Segundo Maffesoli (1996, p.264), “o espaço não é só uma grandeza geometricamente perceptível, é, de uma maneira simbólica, o conjunto dos elementos que fazem comunicação”. Ressalta-se que o espaço existe a partir de um discurso multiforme, que abrange componentes verbais e não-verbais, como informações, rumores, imagens, palavras, afetos, etc..

O filme *O prisioneiro da grade de ferro* se passa no Complexo Penitenciário do Carandiru. Inicialmente, ocorre a implosão, ao contrário, do presídio. Trata-se de uma metáfora para a reconstituição do local, sete meses antes da implosão. Há uma panorâmica do Complexo do Carandiru, que localiza a ação. Na primeira imagem, a câmera percorre um corredor vazio. A seguir, presos caminham por este corredor, em direção à câmera. Eles são identificados na história, pelo seu nome e número da cela. Para retratar as “celas de seguro”, nas quais os detentos estão totalmente isolados, a equipe de filmagem passa a câmera, através de uma portinhola, para os presos que lá se encontram gravarem aquele espaço. Ao mesmo tempo em que gravam as imagens, descrevem o que vêem. Escolhem os enquadramentos, enquanto funcionam como narradores do ambiente que está sendo mostrado, tornando-se uma espécie de anfitriões do lugar.

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 18: Complexo Penitenciário do Carandiru.

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 19: Detentos no presídio.



Figura 20: Corredor do presídio.

O prisioneiro da grade de ferro

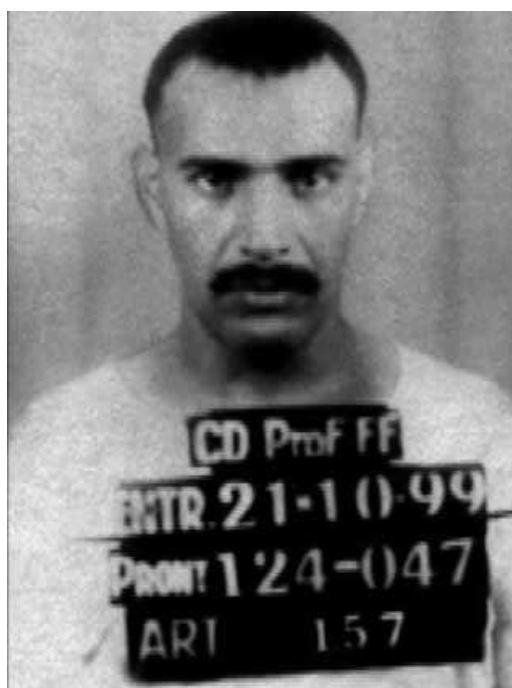


Figura 21: Detento fichado.

Exploram-se os corredores e as celas, examinando como os presos constroem e se relacionam com os cubículos habitados, que são decorados pelos próprios ocupantes. São caracterizados ainda, outros locais que compõem o presídio, como a academia, o pátio, o campo de futebol e a enfermaria. Os diversos

ambientes são reorganizados pelos presos, de acordo com as próprias circunstâncias e interesses. A divisão do espaço se dá em múltiplas perspectivas. Há grupos ligados a diversas religiões, como a evangélica, a católica e a umbandista, que se reúnem para rezar ou praticar rituais. Há os escultores e desenhistas, que trocam idéias sobre as suas criações. Existem ainda, os que se dedicam à música, os que jogam futebol ou praticam boxe e assim por diante. Os agrupamentos possuem uma ética particular e elaboram-se a partir do território dado, seja ele real ou simbólico.

O presídio se torna o único espaço de ação para os detentos. Local de onde tentam tirar um sentido para a sua existência. Como observa Caldeira (1984, p.128), “numa sociedade em que o tempo pode ser perdido ou economizado, tolerar esperas e vazios e viver o cotidiano como uma eterna disponibilidade para o que se apresenta como inevitável e necessário pode ser sentido como uma perda”. Sob este aspecto, cria-se a necessidade de dominar o tempo e lhe imprimir uma direção.

Damatta (2000, p.27) compara o espaço do lar, como algo que contrasta com a morada coletiva das prisões, dormitórios ou alojamentos, “onde não se pode, efetivamente, projetar nas paredes, nas portas, no chão e nas janelas a nossa identidade social”. Mas, observando o entorno dos detentos em *O prisioneiro da grade de ferro*, nota-se que as celas e os espaços coletivos como corredores e salas de convivência adquirem um aspecto que assinala a passagem e a circunstância dos presos que ali habitam. Às paredes sujas e descascadas, acumulam-se uma miscelânea de elementos como fotos de mulheres nuas, frases e pinturas dos mais diversos tipos. Os espaços sociais vão se transformando de acordo com os modos de vida que vão sendo introduzidos.

Ônibus 174

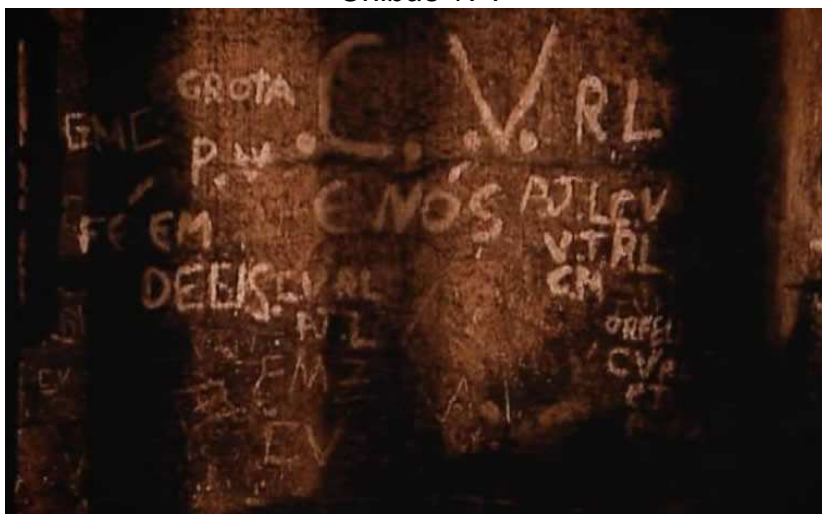


Figura 22: Cárcere de uma delegacia.

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 23: Parede de uma cela decorada.

Formam-se comunidades emocionais, no seu aspecto efêmero, na sua vinculação local, na composição cambiante e na falta de organização. Nota-se a instabilidade destas uniões, o que faz com que possam existir “imoralismos éticos” (MAFFESOLI, 1988a, p.16). Aquele domínio é regido por leis próprias que são respeitadas, inclusive, pelo diretor do presídio. Um dos presos, identificado como um pastor da comunidade evangélica, revela que a situação dos encarcerados melhorou

depois que o PCC (Primeiro Comando da Capital)¹⁶ começou a mandar e, inclusive, “os estupros acabaram”. Constata-se, neste caso, uma das características das sociedades relacionais que se refere à presença de vários códigos de comportamento que operam simultaneamente. Observa-se que a violência é concebida como algo pessoal e concreto. Isto é, algo voltado contra um ser humano palpável, tangível e real e não contra categorias abstratas (como um grupo ou classe), definidas por meio de critérios políticos ou econômicos (DAMATTA, 1993, p.183).

O poder do PCC, por exemplo, de organizar os presos não é questionado nem pela direção do presídio, que se beneficia para manter as coisas sob controle. Aqui, a violência surge como um potente e irreversível recurso para fazer com que os indecisos se decidam e as facções políticas se definam claramente. A cordialidade brasileira está dialeticamente relacionada à lógica brutal das identidades sociais, seus desvendamentos e o fato de que o sistema oscila entre cumprir a lei ou respeitar a pessoa (DAMATTA, 1981, p.167).

No interior das prisões existe uma ordem vigente, dada pelos próprios presos, que deve ser respeitada. O medo instaura-se se em um contexto em que o Estado não consegue assumir para si, seu papel legítimo de garantir e manter o “Estado de Direito” e de gerenciamento dos espaços públicos (BAIERL, 2004). Os filmes apresentam a precariedade em que vivem as pessoas que estão sob o domínio do Estado. A conformação e a disciplina deste espaço específico são dadas tanto pela direção do presídio como pelos detentos, que adquirem outra dimensão moral e social. A violência brasileira seria um modo desesperado de buscar a integração política e social de um sistema vivido e percebido como fragmentado, dividido e dotado de éticas múltiplas, servindo tanto para hierarquizar os iguais quanto para igualar os diferentes. Seria também um mecanismo fundamental para juntar a lei com a amizade pessoal e a casa com a rua (DAMATTA, 1993).

Em *O cárcere e a rua*, ocorre situação semelhante. Daniela, 19 anos, recém-chegada ao presídio, é suspeita de ter matado a própria filha, violando assim,

¹⁶ Trata-se de uma quadrilha organizada, originada em São Paulo, que domina parte do tráfico de drogas, com atuação em vários presídios no Brasil.

a regra estabelecida de que se trata de um crime imperdoável, mesmo para quem está presa e aguardando julgamento. Ela precisa contar com a proteção da interna mais antiga e respeitada, que recebe a incumbência da própria diretora do presídio de dar proteção à jovem que corre risco de vida, visto que as outras detentas não admitem este tipo de crime e ameaçam matá-la. “A furiosa indiferença pelo social, extrai sua força da perda, do fato de nada ser e ao mesmo tempo, da certeza, desta comunhão firmada com os outros” (MAFFESOLI, 2004, p.153). Mesmo sendo moral em várias áreas, não deixam de possuir certa ética com o grupo. No exemplo dado, a lei só pode ser cumprida, graças à relação que se estabelece entre as detentas, determinada pela hierarquia, que atribui uma posição de subordinação à mulher que está presa a mais tempo.

O cárcere e a rua



Figura 24: Presídio Madre Pelletier.

Neste sentido, inserido numa lógica da identificação, o vínculo social se fortalece, ainda que o presídio seja identificado como um local de passagem das três detentas, já que as mulheres escolhidas para compor o filme estão em trânsito. Uma delas está chegando, enquanto as outras duas vão para o regime semi-aberto. Cláudia, a presa mais antiga do local, declara: *“quando chega a hora da liberdade, tu tá tão envolvida nesse mundo fechado, que é estranho”*. Ela está tão inserida e adaptada àquele contexto, sob a proteção dos muros do presídio, com certa

respeitabilidade adquirida junto à direção e às outras detentas, que o próprio significado da liberdade se relativiza, devido à opressão sentida, na convivência em sociedade, pelo preconceito que envolve pessoas na condição de ex-presidiárias.

Segundo Foucault (2002, p.165), na utilização de processos de individualização para marcar exclusões, como o asilo psiquiátrico ou a penitenciária, todas as instâncias de controle individual funcionam num duplo modo: o da divisão binária e da marcação, caracterizada como louco/não louco, perigoso/inofensivo, normal/anormal. Os mecanismos de poder são dispostos em torno do anormal, para marcá-lo e modificá-lo. Zaluar (2004, p.205) ressalta que o artificialismo das divisões tornou-se equivocado, tanto no plano das práticas sociais, quanto das idéias e valores, pois no mundo urbano, a pluralidade de culturas em coexistência, com comunicação freqüente entre suas divisões, impede que cada uma delas se feche para as outras. No caso dos documentários sobre violência, se observa que a exclusão, ao invés de ser caracterizada pela individualidade, é imputada ao grupo. Estas pessoas formam os lugares, que são compostos de espacialidade, que é dada por construções imaginárias que compõem o ambiente. O estático espacial se anima e cria vida.

Neste sentido, é freqüente a identificação das grades das cadeias em portas e janelas, a partir de planos fechados, proporcionando uma sensação de claustrofobia. Em observação mais atenta, nota-se que esta percepção é atenuada pela composição das cenas. Este tipo de enquadramento se repete em todos os filmes que apresentam o cárcere. Em *O prisioneiro da grade de ferro*, identifica-se o plano fechado de uma janela, com suas grades escuras em primeiro plano. Do lado externo, se vê a chuva, que cai em um muro imundo e descascado. Sobre ele, um pássaro pousado. Também se observa, através das grades de uma janela, um trem que se desloca rapidamente. Há, ainda, imagens externas do prédio, com seus muros e janelas gradeadas, em um fim de tarde, combinadas com a sonoridade da música *Ave-Maria*. Em *O cárcere e a rua*, há cenas semelhantes às descritas, que mostram a paisagem através das grades de uma janela. A trilha sonora é marcada por uma suave música de violão.

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 25: Janela com grades.



Figura 26: Vista do presídio.

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 27: Detento observa a cidade, do presídio.



Figura 28: Janela do Presídio do Carandiru.

O cárcere e a rua



Figura 29: Vista do presídio.



Figura 30: Grades de uma cela.

Nos filmes *Ônibus 174* e *Justiça*, também há a predominância de planos fechados de grades. Este tipo de enquadramento remete à questão da imagem-tempo e a sua relação com a memória, na qual passado, presente e futuro coexistem simultaneamente. Não se trata de uma memória psicológica, feita apenas de lembranças, tal como o *flashback* poderia representar ou de uma sucessão de presentes que passam conforme o tempo cronológico. Trata-se de um esforço de evocação produzido num presente atual ou de exploração de um aspecto do passado (DELEUZE, 1990).

Nos exemplos, a profundidade de campo apresenta um pássaro, um trem ou a chuva. Estes elementos poderiam representar a liberdade pregressa ou porvir, do outro lado das grades. Situação que revela um sistema de contrastes, pois a chuva, por exemplo, apresenta a dupla significação de fertilização espiritual e material, já que se trata de um agente fecundador do solo. Lugares considerados violentos e precários adquirem um tom poético, dada a lentidão com que se arrastam as cenas, mescladas a belas músicas. Observa-se que no filme *Fala tu*, mesmo não havendo imagens gravadas em cadeias, o estilo de filmagem das grades se mantêm, em uma espécie de metáfora para a situação vivida pelas pessoas, em um clima de sobrevivência, semelhante aos detentos, possuindo pouquíssimas condições financeiras e cercadas pela violência.

Justiça

Figura 31: Celas da Polinter



Figura 32: O réu Carlos Eduardo vai para a prisão.

Ônibus 174

Figura 33: Menores no Instituto Padre Severino.

Fala tu

Figura 34: Macarrão fazendo jogo do bicho.

É importante salientar que a sua percepção não é dada somente pelo universo diegético recebido. Também é constituída pela maneira como o ambiente é apresentado na narrativa, através dos elementos cinematográficos que o constituem e que se referem aos enquadramentos deste espaço. Exemplificando esta perspectiva, observa-se em *O cárcere e a rua*, a alta carga dramática proporcionada pelo close dos semblantes das detentas, somada à trilha sonora, marcada por uma suave música instrumental, durante os seus depoimentos. Em *Justiça*, a maioria dos enquadramentos dos réus e das pessoas que participam do julgamento, também se apresenta em planos fechados. Não é possível perceber o ambiente na sua totalidade, o que proporciona certa sensação claustrofóbica. Além disso, neste tipo de enquadramento, bastante recorrente nas situações em que ocorrem depoimentos, a fisionomia da face substitui a pessoa como um todo e esta parte torna-se mais reveladora do que o resto do corpo.

O cárcere e a rua

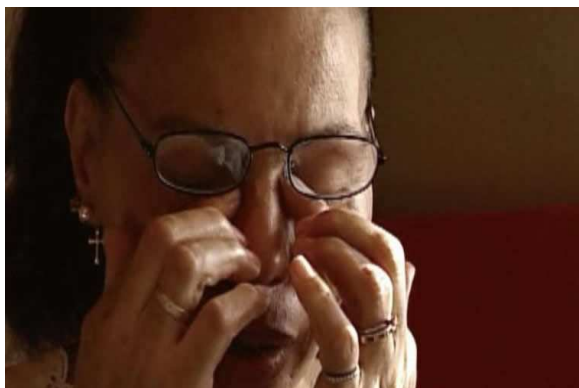


Figura 35: Cláudia chora.



Figura 36: Depoimento de Cláudia.

Fala tu



Figura 37: Toghum canta rap.



Figura 38: Depoimento de Macarrão.

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 39: *Close up* de detento



Figura 40: Detentos nas celas de seguro.

4.1.3 O tribunal

Em *Justiça*, o tribunal também consiste em um espaço transitório, no qual é revelada a distância entre juízes e réus. Estes últimos sequer compreendem a fala e as expressões usadas pelos magistrados. A linguagem jurídica domina socialmente o ambiente. Um aspecto peculiar marcante se refere ao fato de que, enquanto a maioria dos documentários, formadores do *corpus* desta pesquisa, dirige a narrativa para a esfera das favelas ou cárceres, *Justiça* se refere especialmente aos réus, que estão a caminho do julgamento, para serem condenados ou absolvidos. Mas, simultaneamente, há uma contextualização da ação, visto que, são reportados os locais que constituem as extensões dos tribunais. Os julgados, geralmente, são oriundos de favelas e aguardam a sentença, após o julgamento, no Centro de Custódia da Polícia, na cidade do Rio de Janeiro. Em virtude da falta de movimento da câmera, o espectador adquire certas posições dentro da sala de julgamento e dos locais mostrados, vendo sob determinados pontos de vista, com o olhar confinado em planos fechados, nos quais não há movimentação de câmera.

Justiça



Figura 41: Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro.



Figura 42: Sala de audiência no tribunal.

Os policiais atuam como testemunhas e, sob seus olhares, os réus são julgados. O sistema judiciário é apresentado como um elo de uma corrente formada por paradoxos. A defensora pública Ignez contesta a opinião de um promotor que afirma que *“nesse país, ninguém é preso”*. Ela argumenta: *“e as cadeias superlotadas? Só quem tá preso é ladrão de galinha”*. A imobilidade da câmera e a ausência de trilha sonora é o reflexo, na montagem da narrativa, da própria imobilidade da justiça brasileira, refém da burocracia. Trata-se de um filme sem comentários em voz over, sem trilha ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas e sem entrevistas.

Justiça



Figura 43: Réu sendo julgado no tribunal.

Todos os delitos cometidos são conhecidos através de conversas entre a defensora pública e o réu ou por intermédio dos fatos relatados pelo juiz. O conhecimento sobre os crimes se dá na palavra dita. Não são mostradas as vítimas dos réus. O que não deixa de gerar certo interesse sobre a outra versão das histórias apresentadas. É o oposto do que ocorre, geralmente, nos noticiários televisivos, nos quais a visibilidade está concentrada sobre as vítimas.

Zaluar observa (2004, p.157) a presença do institucional na configuração do crescimento da criminalidade no Brasil, com o funcionamento ineficiente e injusto da justiça, que teve um papel crucial no modo pelo qual veio a se concretizar a crise da moralidade, o enfraquecimento do *ethos* do trabalho e a importância cada vez maior do lazer e do prazer na vida cotidiana. Nesse cenário, a pobreza ganha novos significados. Pois não se trata somente da privação de bens materiais, relativa à sobrevivência física, mas também da importância simbólica desses bens, que afirmariam uma posição hierárquica e uma identidade através do estilo. “A privação material e simbólica é relativa, ou seja, advém da comparação com os mais aquinhoados, mas é também decorrente das novas prioridades de consumo” (ZALUAR, 2004, p.159).

Sob este aspecto, há um aumento da vulnerabilidade de determinadas pessoas ou grupos sociais à incidência das violências públicas, com a legitimação da negação de alteridade com “modelos de criminosos”, dos quais seriam derivados todos os demais indivíduos que violam as normas penais (SALO DE CARVALHO, 2007, p.37). O foco do combate à violência encontra-se na figura do delinqüente de classe baixa, como o assaltante ou o trombadinha. Neste sentido, as infrações praticadas poderiam ser encaradas como uma estratégia de sobrevivência num contexto no qual, as desigualdades sociais são gritantes. Mas não se pode imputar mecanicamente a criminalidade à pobreza. Embora a falta de oportunidades de trabalho com remuneração digna possa levar à criminalidade, não são todos os pobres que se valem da delinqüência para sobreviver.

A corrupção e a política institucional, predominantemente baseada em táticas repressivas da população pobre, estariam adicionando mais efeitos negativos à sua existência. A conivência e a participação de policiais e outros atores políticos importantes na rede do crime organizado é peça fundamental na constituição da explosão da violência no Brasil, a partir do final da década de 1970 (ZALUAR, 2004, p.160). Fato que pode ser observado em *Justiça*, através das queixas dos réus que relatam o pedido de propina por parte dos policiais, para não serem denunciados. A polícia faz parte dos grupos profissionalmente ligados à violência e incumbida de seu controle, ela tem uma prática que não se conforma necessariamente às regras prescritas pelas autoridades competentes.

4.1.4 A favela

Ônibus 174 inicia com uma panorâmica das favelas no Rio de Janeiro e vai em direção às mansões, edifícios e piscinas. A trilha sonora instrumental é forte e emotiva. Esta seqüência é marcada por falas em voz *over* de meninos que expõem as suas dificuldades em viver nas ruas. O fato de só se ouvir suas vozes e não se enxergar seus rostos, já demonstra o anonimato destas pessoas. No percurso feito pela câmera, há a dicotomia entre a favela e o bairro de classe média. Uma metáfora

para a jornada de Sandro, pois esta panorâmica também representa o seu anonimato.

No filme *Fala Tu*, a primeira cena localiza a área onde se passam as histórias. É mostrado um subúrbio, vários trens e uma das personagens caminhando neste local. São mostrados vários bairros na periferia, por onde circulam as pessoas retratadas. As próprias personagens refletem sobre o cenário que habitam e circulam. Toghum revela que apanhou da polícia quando era criança. Também foi obrigado a se despir, durante uma revista policial e já levou “*tapa na cara*”, além de ter sido chamado de “*aviãozinho*”. Macarrão afirma que gostaria de continuar morando no bairro do Estácio, mas não no Morro do Zinco, “*por causa da guerra*”, entre os traficantes e os freqüentes tiroteios no local. Em outro momento, a esposa de um amigo de Macarrão é assaltada e ele afirma que “*os bandidos têm que roubar na zona sul, não na zona norte*”. Esta fala mostra a desigualdade social, revelada pela divisão de espaços. O aumento dos crimes violentos criou medo na população das cidades e aumentou o preconceito contra os pobres em geral, tidos como os agentes da violência. Discriminados por morarem no mesmo local que “bandidos”, os favelados e moradores de bairros populares enfrentam dificuldades, como por exemplo, os repetidos tiroteios (ZALUAR, 2004, p.162).

Esta situação é condizente com o que afirma Tatiane Alves Baptista (2007, p.125) no artigo *Juventude, consumo e violência: decorrências da desigualdade social nos dias presentes*. Os entrevistados relataram situações em que foram tratados pelos policiais como bandidos por morarem na favela e serem negros. Os jovens pobres tornam-se as principais vítimas da criminalidade violenta, seja pela ação da polícia ou dos próprios delinqüentes, vivendo segundo as regras da reciprocidade violenta e da vingança privada, devido à ausência de uma instância jurídica na resolução de conflitos (ZALUAR, 2004, p.162).

Segundo Coimbra (2007, p.132), desde o final do século XIX, já se encontravam presentes nas elites brasileiras as subjetividades que constituem o dispositivo da periculosidade, que afirma que tão importante quanto o que um indivíduo fez, é o que ele poderá vir a fazer. Assim, dependendo de uma determinada natureza (pobre, negro, analfabeto, morador da periferia, etc.), a

pessoa poderia vir a cometer atos perigosos. A partir da suposta relação entre pobreza e criminalidade, desenvolve-se a idéia de uma instabilidade atribuída aos espaços públicos, como favelas, por exemplo, que passam a ser consideradas territórios perigosos.

Ônibus 174



Figura 44: Imagem de uma favela.

Justiça



Figura 45: Imagem de uma favela, com edifícios atrás.

Exemplifica-se aqui, o caso de *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, 1999), por se tratar de um filme emblemático, pois serviu de modelo para documentários posteriores, através da caracterização de certos elementos como, por exemplo, o modelo de nomeação dos personagens ou a utilização de tomadas aéreas. Segundo o cineasta João Salles¹⁷: “o filme assume o desencanto”. Nele, se aborda a exclusão do espaço da favela, que é tratada através do esboço

¹⁷ Depoimento dado nos extras do DVD do filme *Notícias de uma guerra particular*.

dos três tipos que convivem com a violência naquele domínio: o policial, o traficante e o morador. Em depoimento, Paulo Lins diz que a mídia só descobriu a violência quando ela saiu do espaço da favela. O chefe da polícia do Rio de Janeiro, na época, Hélio Luz, é categórico:

como manter os excluídos da favela sob controle? Com repressão (...) A polícia é política mesmo. Isso aqui é uma sociedade injusta e nós garantimos essa sociedade injusta. O excluído fica sob controle. Ai dele que saia disso. Esse país é calmo. Como tem o *Fashion Mall* entre duas favelas?¹⁸

O narrador do filme informa que a favela é um ambiente, no qual o único segmento do Estado que vai ao morro é a polícia. Neste contexto, uma moradora chamada Hilda, resume o que significa, para parte dos moradores, as invasões na favela: “*essa juventude tem espírito suicida e protege a comunidade da entrada violenta da polícia. É o lado bom das armas*”. Segundo Maffesoli (1995, p.116), “o espaço vivido simbolicamente permite compreender que são as representações coletivas que constituem o meio no qual se vive com os outros”. Além disso, deve-se levar em conta o componente relacional da vida social. O homem em relação. Não apenas a relação interindividual, mas também a que liga o homem a um território, a uma cidade, a um meio-ambiente que é partilhado com outros. A própria rua pode ser vista e manipulada como se fosse um prolongamento ou parte da casa. É o que ocorre nas favelas cariocas, onde é difícil demarcar com nitidez os limites das casas e das ruas. Nos espaços ocorre uma série de relações e se combinam significados que os transformam não apenas em locais de moradia ou num espaço objeto de conhecimento, mas num “lugar de reconhecimento”. E este reconhecimento é possível porque a vida cotidiana estaria baseada em uma espécie de convenção coletiva que indica a cada um a maneira de se comportar. Se alguém sai das regras, corre o risco de perder o reconhecimento e tornar inviável a sua vida no bairro (CALDEIRA, 1984, p.121).

É importante ressaltar que nos documentários, não são informadas a localização exata dos bairros que são mostrados, o que não deixa de evocar certa generalização, especialmente para os espectadores que não são familiarizados com os locais onde ocorrem as narrativas. Em *Fala tu*, os lugares nos quais se passa a narrativa, são mencionados pelas personagens ou revelados através de letreiros

¹⁸ Depoimento dado no filme *Notícias de uma guerra particular*.

sobre as imagens. São apresentados como, *Bonsucesso, Belford Roxo, Penha, Estácio, Morro do Zinco, Vigário Geral e Baixada Fluminense*. Como não há panorâmicas ou qualquer elemento que os caracterize de forma específica, assiste-se ao filme, como se se passasse num só local. À exceção ocorre em *Ônibus 174*, porque neste caso, há uma panorâmica que percorre parte da cidade até chegar ao local da ocorrência do seqüestro.

Fala tu



Figura 46: Baixada Fluminense.



Figura 47: Toghum em Belford Roxo.

Filmar o que existe não significa que a realidade fala por si. A geografia espacial tornou-se fundamental para a realização dos filmes, o que impõe determinadas linhas ao que vai ser filmado. Segundo Teixeira (2004, p.187), o que há é uma aceitação não-resignada do mundo e uma recusa em apontar saídas, explicações ou soluções, no estabelecimento de relações complexas entre o singular

de cada personagem, de cada situação e o contexto social em que estão inseridas. São documentários que não tentam explicar, mas compreender certos aspectos do mundo.

4.2 A ALTERIDADE

4.2.1 Uma vida para ser vista

Xavier (2006) contrapõem a personagem clássica da ficção com a personagem moderna do documentário. Na ficção clássica, o importante é aparentar verdade, pela coerência interna das relações, e não buscar o “verdadeiro” no sentido do fato realmente acontecido. A representação da lógica do mundo envolve a focalização do que poderia acontecer e que seria mais típico a uma certa ordem das coisas; na personagem moderna do documentário, há a exposição do que empiricamente acontece em certo local e hora, como um fato que mesmo parecendo improvável, e que, embora tenha ocorrido, não representaria a ordem do mundo porque não seria característico. Assim, a ficção abriria um campo em que o dado chave na definição de uma personagem é sua ação, enquanto no documentário, o ponto decisivo é a força de cada momento, “o que há de revelador em cada instante da vida, numa série descontínua e até arbitrária de experiências” (XAVIER, 2006, p.115). O que se faz é a exploração da narrativa na impotência da ação. A personagem moderna não se define inteira no seu destino, pois o desenlace nem sempre é a consequência lógica de premissas contidas nas ações já vividas.

No documentário contemporâneo se observa uma variedade de caminhos para a construção das personagens. A atenção pode estar partilhada entre várias pessoas. Sob este aspecto, nem todos os entrevistados são personagens no mesmo sentido. Tudo muda conforme a posição de cada um no jogo e na sua relação com o assunto (protagonista, observador teórico, testemunha, etc.).

A construção da personagem também pode estar predominantemente, concentrada em um único sujeito ao longo do filme – como o caso de Sandro em *Ônibus 174*. Nesta situação, a personagem é objeto de relatos, quando é dada uma imagem indireta mediada por outros discursos. Há a combinação do momento decisivo, definidor do seu destino, com o retrospecto da sua história, constituído por depoimentos e o levantamento de informações através de documentos.

O seqüestrador do ônibus 174 é negro, pobre e invisível socialmente. O filme revela que dois meses antes de sua morte, Sandro procurou Ivone Bezerra de Mello, que realiza um trabalho social junto aos meninos de rua que vivem em frente à Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro, para pedir ajuda. Ele declarou que não sabia ler, nem escrever, nunca havia trabalhado e não tinha carteira assinada. Segundo Ivone, ao final da conversa, ele pergunta: “*o que vou fazer?*”. Ainda, segundo depoimento de uma tia, ele dizia que queria ser famoso e aparecer na televisão.

Com o seqüestro do ônibus, ele se transforma em protagonista e recupera a visibilidade, reafirmando a sua existência social através das câmeras. Segundo depoimento, dado no documentário, pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares, ocorre um processo de autoconstituição, que se dá pela mediação da violência através da arma, somada ao seu aparecimento na mídia. Segundo Soares, “*o menino troca a sua alma por esse momento efêmero, da pequena glória de ser reconhecido*”.

A personagem Sandro (*Ônibus 174*) é abordada a partir de uma pluralidade, e não com uma estranheza estigmatizada. Sandro é vários, testemunha do assassinato da própria mãe, menino de rua, sobrevivente da chacina da Candelária, analfabeto e assaltante. A personagem examinada não tem a forma de outro monstruoso, mas ao contrário, são mostrados momentos em que se soma passado e futuro, através da reconstituição de sua trajetória, atravessando a fronteira entre o real e o fictício, através da fabulação.

Ônibus 174



Figura 48: Sandro adolescente.



Figura 49: Sandro seqüestrador.

Estabelece-se o paralelo entre Sandro, as vítimas e os policiais. São formulados vários discursos a seu respeito. Há o policial que se refere a Sandro como marginal, a especialista que o chama de menino de rua e a amiga, que ao descrever como o conheceu, refere-se a ele como um amigo. É ressaltada a importância das câmeras de TV, que o transformaram em protagonista. Há o depoimento de uma menina de rua, com o rosto desfocado, metáfora, para a sua invisibilidade: *“a gente pede á sociedade que enxergue a gente com outro rosto, porque se eles enxergarem a gente, com o rosto que eles mesmo bota a imagem na gente, a gente não vai a lugar nenhum”*.

A câmera não se ocupa apenas do presente. A personagem é constantemente ligada ao antes e depois que constituem uma imagem-tempo direta. E para isso é necessário que a personagem seja primeiro real, é o modo dela poder “afirmar a ficção como potência e não como modelo”, e é fabulando que ela se afirma “ainda mais como real e não como fictício” (TEIXEIRA, 2003, p. 51). Desse modo, qualquer modelo de verdade é desconstruído, para se tornar criador de verdade, pois não se trata de um cinema da verdade, mas a verdade do cinema. Neste sentido, se identifica uma complexidade na construção da personagem, proveniente das relações estabelecidas com o cineasta, somadas à construção do imaginário do outro, realizada pelo espectador. A pessoa constrói-se na e pela comunicação. E a imaginação, os sentidos, o afeto, e não apenas a razão, participa

dessa construção (MAFFESOLI, 1996, p.310). No decurso da análise, se evidenciou a convergência desta perspectiva. Quando se observa o conjunto dos cinco documentários, a articulação de um imaginário da violência constitui-se a partir da afinidade dos elementos formadores da organização fílmica. Segundo Ismail Xavier (2006, p.101), “no cinema da voz do outro, a preocupação é afirmar identidades próprias, fazer a defesa da diferença em contraposição à explicação, que do exterior, venha impor um sentido às vivências”.

Os documentários partem das histórias de vida de suas personagens, para a seguir, delinear situações sociais de suas vidas, nos diversos espaços citados anteriormente, como a favela, o tribunal e o presídio. Revela-se o cotidiano marcado por uma situação material de precariedade e o seu modo de se relacionar com o mundo. São pessoas que ocupam posições periféricas na nossa sociedade, além de não viverem a experiência do mercado de trabalho. Se utilizam de estratégias de sobrevivência, como a colocação no trabalho informal, por exemplo. Além de habitarem lugares como ruas, favelas e presídios que são identificados como ambientes deteriorados, sujos, característicos do não-trabalho e da vagabundagem. Estes aspectos e as pessoas que moram nestes locais são associados à violência e ao crime (CALDEIRA, 1984, p.166).

No filme *Fala Tu*, as três personagens são situadas, na abertura do filme, através de seus apelidos, idades e os tipos de trabalho realizados. A alteridade também é marcada através da opção religiosa de cada um. Toghum tem 32 anos, é vendedor autônomo e budista. Combatente tem 21 anos, é telefonista e pratica o santo daime. Macarrão, aos 33 anos, é apontador de jogo do bicho e sua família é evangélica. Todos têm em comum, o desejo de viver exclusivamente da música estilo *rap* e a decepção por não conseguirem. Em *O cárcere e a rua*, a atenção é dividida entre três mulheres, no trânsito entre o confinamento e a liberdade. Cláudia, Betânia e Daniela são identificadas pelos seus nomes, através de cartelas. Ocorre uma série de entrevistas com as detentas, que são associadas a cenas do cotidiano de cada uma delas. Estes documentários buscam recuperar histórias, em um processo que procura dar forma, nome e visibilidade a uma identidade. Os filmes revelam experiências pessoais que reverberam questões sociais mais amplas, encarnando perspectivas que compartilham histórias de exclusão.

Diferentemente dos dois exemplos, *O prisioneiro da grade de ferro* e *Justiça* abordam várias personagens, mas não há, de fato, um aprofundamento psicológico relativo à personalidade ou às motivações das pessoas apresentadas, pois nos dois casos, o foco prevalece nas ações realizadas no cotidiano, na construção dos espaços do presídio e do tribunal, levando-se em conta o seu mecanismo de funcionamento e a imagem da atuação das instituições públicas, marcada pela incompetência do Estado que resultaria em um universo de pobreza e miséria para as pessoas retratadas.

Entre os cinco filmes estabelece-se uma série de paralelos e contrastes, em uma espécie de comunhão de experiências, através da “transmissão de práticas de lugar e deslocamento, memória e tempo, revelando-se uma tensão entre passado e presente” (NICHOLS, 2005). Assim, evoca-se a noção da voz do documentário, que se relaciona com as maneiras pelas quais o filme fala do mundo. Como observa Nichols, a concepção de voz está ligada à idéia de uma lógica informativa que orienta a organização do documentário. Ela não é restrita aos atores sociais, mas se manifesta através de todos os meios de representação disponíveis. Portanto, identifica-se uma perspectiva semelhante, na relação dos documentários com a sua compreensão e envolvimento no mundo histórico. O ato de mostrar torna-se mais do que mero registro, porque está organizado por atos específicos de seleção e arranjo.

Na tendência do documentário atual, há uma certa reserva com o recurso da voz *over*, referida também como “voz de Deus”, porque ela é identificada com a voz de uma autoridade que fala em nome do filme, ao descrever uma situação, apresentar um argumento ou propor uma solução. Nesta perspectiva, este recurso é utilizado com moderação. Trechos de depoimentos dados pelas personagens são transformados, posteriormente, em *offs*. Segundo Caetano (2005, p.137), as individualizações da instância narradora, que desloca o discurso do narrador para a personagem, lidam com um acúmulo de vozes e, conseqüentemente, de significados e posicionamentos. Trata-se da convivência entre duas narrações, a interna (do personagem), a externa (do autor). A visão do filme se articula na voz da personagem, cujo discurso pode ser legitimado ou tratado com um enfoque crítico, a partir da seleção das falas e das imagens, que estão a cargo da direção do documentário. À exceção do *Prisioneiro da grade de ferro*, cujas imagens, feitas

pelos presos, são narradas por eles mesmos, no momento em que estão sendo produzidas. Não obstante, o filme *Ônibus 174*, vale-se ainda, de depoimentos de especialistas, que a partir das suas reflexões traduzem os dramas sociais vividos pelas personagens.

Assim, combinam-se dois métodos de filmagem, que abrange o acompanhamento das ações das personagens e a realização de entrevistas. Em *O cárcere e a rua* e *Fala tu*, as personagens emitem opiniões e perguntam coisas para o cineasta. À exceção ocorre em *Justiça*, no qual não há depoimentos, tratando-se de um documentário observativo. As pessoas são o que fazem e o que dizem através das evidências sonoras e visuais.

4.2.2 Sociedade relacional

Damatta (1991, p.115) refere-se à tradição literária monológica – da obra fundada numa só idéia e numa só personagem central, orientada dentro da tradição individualista, para a seguir, contrapô-la à obra dialógica ou dialogicamente orientada onde “o autor não fala do herói, mas com o herói”. O “dar voz”, nos documentários pesquisados, esboça-se a partir da característica relacional que marca a sociedade brasileira. Trata-se de um dado estrutural em todas as situações. Exprime uma condição já institucionalizada, convergente com o nosso imaginário e o nosso modo de ser. Os filmes refletem este princípio, cristalizado na sociedade brasileira, referente ao relacional, na maneira como lidam no trato com o outro. Trata-se de um sistema no qual o valor fundamental é “relacionar, misturar, juntar, confundir, conciliar. Ficar no meio, descobrir a mediação e estabelecer a gradação, incluir e jamais excluir”. (DAMATTA, 1991, p.114).

O cineasta deve se tornar “outro”, com suas personagens e o espectador. Aqui, há o pressuposto de que toda comunicação é um deslocamento. “O processo de construção do imaginário individual se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si)” (MACHADO DA SILVA, 2003, p.13). Perde

a validade, desse modo, a fórmula recorrente para situar e definir esse tipo de cinema, no qual as identidades estariam claramente definidas, a partir de quem filma e quem é filmado. Segundo Teixeira (2003, p.52), “às identidades petrificadas contrapõe-se às subjetividades nômades” e a forma de identidade eu = eu (ou eles = eles) deixa de valer para as personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção.

Esta noção é convergente com o que se observa nos documentários. Eles demonstram a possibilidade de diálogo entre categorias divergentes e subordinadas pelas hierarquias no mundo diário. Como exemplo, pode-se citar os vínculos que se estabelecem entre diretor, personagem e espectador e que podem vir a proporcionar o “tornar-se outro”, num modelo dialógico no qual o cineasta produz a mediação, propiciando um circuito entre as três partes envolvidas no processo, expressando um modelo relacional.

É assinalado o fato de que ao delegar a responsabilidade do discurso ao outro, esta situação se evidencia quando esse outro é de classe social inferior. Sob este aspecto, seria uma forma de não se colocar e de situar-se pela perspectiva do indivíduo. Segundo Caetano (2005, p.140), o método das entrevistas foi hegemônico neste sentido, justificado pela “supostamente generosa atitude artística – social de dar voz ao outro para captar sua alteridade e não reduzir seres singulares a representações sintéticas de certa realidade”.

No livro *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet (2003, p.286) questiona a função da entrevista no documentário. Para ilustrar o seu posicionamento, menciona o episódio em que um amigo lhe disse que queria fazer um “documentário verdadeiro” e não um filme em que se liga a câmera e se coloca o entrevistado na sua frente. Este procedimento caracterizaria “a quase totalidade do documentário brasileiro na atual conjuntura”. Bernardet (2003) considera que a entrevista virou um cacoete, em virtude da sua generalização. Estaria sendo realizada de forma automática, remetendo mais ao cineasta do que ao entrevistado. Também critica o dispositivo espacial, do entrevistado em frente à câmera, pela falta de originalidade e em detrimento de outras formas dramáticas e narrativas, que acaba por gerar um

espaço em que o cineasta seria o centro, visto que, é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado.

O cárcere e a rua



Figura 50: Depoimento da detenta Cláudia.

Ônibus 174



Figura 51: Depoimento de Ivone Bezerra de Melo.

Fala tu

Figura 52: Depoimento de Macarrão.

O prisioneiro da grade de ferro

Figura 53: Depoimento de um ex-diretor de Presídio do Carandiru.

Estende a sua análise para o fato de que a predominância da entrevista implica, igualmente, a predominância do verbal, estreitando o campo de observação do documentarista de tudo que não se refira à palavra, relativo ao gestual, etc.. As informações recebidas são fornecidas verbalmente pelo entrevistado em resposta ao estímulo da pergunta, sem levar em conta, as que poderiam provir de outros campos de observação. Este método privilegiaria a relação entrevistado/cineasta, mas não as interações que poderiam ser apreendidas entre as pessoas filmadas (BERNARDET, 2003, p.287).

Contra-pondo-se a esta visão, o recurso da entrevista pode expressar experiências pessoais, relativas à vida de certo grupo social, de determinada sociedade, em um tempo específico e num determinado lugar, podendo servir de referência ao coletivo. Não se trata de um acontecimento corriqueiro, mas de um momento especial, no qual as pessoas são retiradas do cotidiano vivido ao serem solicitadas a considerar assuntos dos quais não se fala todos os dias. “Na articulação dos elementos encontrados, se constrói uma interpretação que é, em geral, uma ordenação original de coisas velhas, de pedaços de imagens, experiências, opiniões, etc.” (CALDEIRA, 1984, p.144). Esta interpretação é produto de um momento especial, apresentando-se como um discurso organizado e contendo uma visão mais global do que se poderia ter no cotidiano. Considera-se que cada entrevista é uma experiência, pois o que é dito não existia antes e foi produzido no momento e na relação com o interlocutor.

Esta posição abarca certa lógica contraditorial presente na construção dos documentários em questão. Pois se busca o cotidiano, a partir de um mecanismo que se encontra fora da esfera do ordinário de todos os dias. Além disso, o fazer e o dizer podem não coincidir. Deve-se considerar que a personagem pode estar no comando do discurso verbal, mas não, necessariamente, à frente, no que se refere ao visual. O que se vê pode surgir ou não em relação ao que o personagem diz. Deixa-se de viver diretamente as experiências mostradas na tela para entrar em contato com a voz e a mente mediadoras do narrador que não se situam sozinhas, mas se combinam com as do cineasta, quando este utiliza as entrevistas como narração em primeira pessoa para as imagens veiculadas.

Neste sentido, a questão se complexifica sobremaneira. Ao se manifestar determinado aspecto, em um filme, a interpretação não está, necessariamente, dada de antemão. A seguir, dois exemplos que ilustram esta proposição. Na cena de *O prisioneiro da grade de ferro*, na qual os presos se reúnem diante da câmera e um deles faz um discurso, afirmando que espera que a justiça olhe por eles, pois são seres humanos e trabalhadores. Esta fala pode ser compreendida com compaixão ou ironia. No documentário *O cárcere e a rua*, a detenta Betânia, em seus depoimentos, enquanto ainda está na cadeia, critica os homens e diz não querer mais namorar. Afirmação que é desmentida pelas suas próprias atitudes, no decorrer

da narrativa, já que nos vários encontros com a equipe de filmagem, após se tornar fugitiva do regime semi-aberto, revela ter se relacionado com vários homens em um curto período de tempo. Ao final do filme, em uma espécie de epílogo, vemos Betânia se afastando da câmera, em uma bicicleta. Sobre a sua imagem, surge uma frase que encerra a sua participação: “*ela continua a dizer que homem não presta*”. Nos momentos em que se refere ao sexo oposto, é em resposta às indagações feitas por sua interlocutora, que optou por esta pauta. Durante os seus depoimentos, ela não é questionada por mudar constantemente de opinião, revelando incoerência nas suas posições. Este confronto é relegado para o final, com uma legenda carregada de ironia.

Ressalta-se que em quatro dos cinco documentários (Com exceção de *Justiça*), o dispositivo espacial, do entrevistado em frente à câmera é um recurso utilizado com certa frequência, o que torna a aparição deste tipo de enquadramento, bastante repetitiva. O entrevistado mantém o olhar para fora de campo, em direção a alguém, que o espectador não sabe quem é, pois não foi informado a respeito. A voz do interlocutor “fantasma” também não é ouvida. Logo, não há o estabelecimento de um diálogo, mas de um monólogo, dirigido e montado por “alguém”.

Em *Justiça*, não há o recurso da entrevista, mas esta ausência é preenchida pelas próprias personagens, a partir da disposição espacial estabelecida pela câmera. Durante o jantar, em casa, na companhia de sua família, a defensora pública Ignez discorre sobre a justiça brasileira, com suas falhas e incoerências. Há a plena consciência da presença da câmera, posicionada na cabeceira da mesa, o que porventura, pode ter contribuído para o teor da conversa naquela circunstância. Neste sentido, a falta de depoimentos é substituída por outra forma convencional de mostrar uma pessoa.

Justiça



Figura 54: Janta na casa da defensora Ignez.



Figura 55: Janta na casa do juiz Geraldo

Fala tu



Figura 56: Janta na casa de Combatente.

As personagens encontram brechas, na busca da sua expressão individual. Em *O cárcere e a rua*, Cláudia pede informação a um rapaz, na primeira saída, após ir para o regime semi-aberto. O rapaz, desconfiado, olha para a câmera e pergunta: “*tá gravando?*”. Ela responde: “*eu não sei mesmo. Sabe por que eu não sei? Porque eu to saindo da cadeia*”. Em outro momento, dirige-se para a câmera e afirma que está cansada e quer ir embora. Nota-se a dificuldade que tem para se localizar. Reclama com a equipe de filmagem, que todas as pessoas para quem perguntou sobre a localização da parada de ônibus, ensinaram o caminho errado e “*vocês deixaram*”. Aqui, percebe-se que enquanto a cineasta agia como se Cláudia estivesse sozinha, esta se dá conta da artificialidade daquela situação, pois de fato,

estava acompanhada de pessoas que a filmavam e que poderiam lhe indicar o caminho, mas que optaram por se omitir. Daniela, acusada de matar o próprio filho, se dirige à equipe de filmagem e pede segredo sobre a morte do filho, com medo das outras detentas. Betânia é acompanhada pela equipe, durante o período em que se encontra foragida, após fugir do regime semi-aberto. Um clima de cumplicidade se estabelece entre as três detentas e a câmera. Neste filme, nota-se que as detentas constroem seus depoimentos e revisam posições sobre determinados assuntos. Enquanto está presa no regime fechado, Cláudia, por exemplo, afirma que não aprendeu nada na cadeia. Quando vai para o regime semi-aberto, ela muda de opinião, ao constatar que aprendeu muitas coisas na cadeia.

Em *Fala tu*, Macarrão, ao analisar a sua vida, afirma: “*se a música fala em favor de quem não tem coisa nenhuma, o rap é nosso*”. Em outro momento, afirma: “*eu não sou ninguém no rap. Nunca dei nada pro rap, e o rap nunca me deu nada*”, contradizendo a opinião dada anteriormente. Ao analisar a sua própria condição social, manifesta o seu pensamento sobre o cineasta que o retrata: “*tu é um cara que tem um futuro, tá ligado? Essa parada de cinema dá grana*”. Nestes exemplos, se constituem momentos, em que as pessoas retratadas tomam a iniciativa da palavra, independentemente do instante da entrevista, buscando uma interação, que pode ser no diálogo com um estranho ou com a própria equipe de filmagem. Esta questão se refere à auto-reflexividade, que contribui para a impressão de transparência no documentário, através da constatação da presença da equipe de filmagem.

Segundo Xavier (2006, p.119), na construção da personagem, as pessoas se tornam interessantes, quando se libertam do estereótipo, pois “cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática, no embate com a situação, ou na invenção de um modo de viver certa condição”. Trata-se de evidenciar as práticas da oralidade e dos gestos pelos quais um sujeito se apropria de sua condição. O real se transforma num componente de uma espécie de fabulação, em que as personagens formulam idéias, fabulam e se inventam. É um processo no qual há um curto-circuito da pessoa com a personagem que vai sendo criada no ato de falar e posteriormente, no processo de montagem (TEIXEIRA, 2004, p.190).

Os filmes, apesar de abordarem a pobreza e a violência, não promovem esta relação de forma automática. Não se dedicam a mostrar um determinado acontecimento, e mesmo quando o fazem, como é o caso de *Ônibus 174*, é de maneira a abordar o cotidiano dessas pessoas, seu dia-a-dia, dramas e pensamentos de uma maneira não estigmatizada. Neste sentido, constata-se a incorporação da relação entre a personagem e a câmera, mediante à performance integrada à narrativa. A própria presença da câmera supõe uma relação, uma vez que “não existe o estar sozinho no documentário” (EDUARDO, 2008, p.3). Assim, a imagem documenta, não só o que esteve diante da câmera, mas também a maneira pela qual a câmera apresentou o que se exhibe diante dela.

Segundo Damatta (1991, p.119), o romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, resgata o componente relacional, revelando-se “a fórmula de entendimento da sociedade brasileira”. Assim, pode-se realizar uma aproximação com os documentários estudados.

A partir de *Gabriela*, assume uma posição empírica diante dos acontecimentos. Deixa de ditar normas e decide captar sentido, significado e valores por meio das suas personagens. Não são as personagens que dão exemplos e, como modelos de ação, propõem diretrizes; mas é a relação entre autor, leitor e personagem que parece buscar o sentido, num constante esforço de reflexão e relativização (DAMATTA, 1991, p.120).

O foco de interesse está em uma vida interior que é capaz de ter tanta força quanto um diagnóstico econômico e político tradicional. Esta estratégia revela-se na abordagem realizada pelos filmes. Segundo Nichols (2005, p.205), na inter-relação do documentário com o mundo histórico, identificam-se duas ênfases: a primeira dá destaque às questões sociais e a segunda realça o retrato pessoal. Os documentários de questões sociais consideram as questões coletivas de uma perspectiva social. Os que levam em conta o retrato pessoal consideram as questões sociais de uma perspectiva individual. Nos documentários, o foco está no indivíduo e não na questão social. As pessoas anônimas passam a existir através do olhar da câmera, destacados da coletividade. Esta é apresentada implicitamente, através do contexto em que se encontram os atores sociais. Ocorre uma divisão do tipo incluído e excluído, com o reforço do discurso erudito e do senso comum que é dado tanto pelas pessoas retratadas como pelos cineastas. O fundamento do

discurso dos entrevistados encontra-se na separação entre “nós” e “eles”, evidenciando-se a dicotomia entre ricos e pobres, em uma esquematização baseada num complexo de contrastes, convergente com o posicionamento dos cineastas.

O Prisioneiro da grade de ferro assume esta condição desta forma. Visto que no início do filme, informa sobre a oficina de vídeo realizada com os detentos, para a realização do projeto dos próprios presos se filmarem. Não por acaso, o subtítulo do documentário é *Auto-retratos*. Graças ao dispositivo criado por Sacramento – a utilização da câmera pelos próprios presos, para que eles registrem as imagens do que desejam mostrar – desvelam-se múltiplas facetas e detalhes da sobrevivência dos detentos naquele espaço. Segundo Caetano (2005, p.115), a presença da câmera na imagem, reflete uma auto-reflexividade que integra o processo, por legitimar a entrada do espectador ao ambiente e ao acesso às imagens e narrativas.

A abordagem das pessoas retratadas se dá de forma individual e não como parte de uma estatística. “Há no espaço e no tempo, uma certa liberdade para o sujeito, para fazer emergir a auto-exposição e um conhecimento de si produzido pela troca em que, mesmo efêmera, define uma partilha de experiência projetada no plano” (XAVIER, 2006, p.118).

A constituição das personagens passa pela mediação da câmera, através das filmagens realizadas pelos próprios detentos. A sua composição é dada, igualmente, pelas tomadas realizadas, na eleição do que e como será mostrado, através dos enquadramentos e falas que acompanham as gravações.

Nesta forma de filmar, há uma seqüência na qual, detento e cineasta se posicionam mutuamente. Não se trata da visão do cineasta, nem do detento, mas de visões em coexistência. Composta por três movimentos, o cineasta retrata o detento filmando um prédio. Em seguida, vemos a imagem deste prédio, feita pelo preso. Na cena seguinte, se vê um plano fechado, do visor da câmera do detento. Nas três cenas, temos: o olhar do diretor, o olhar do detento e um terceiro enfoque, no qual cineasta, detento e espectador compartilham a mesma imagem, desfrutando de uma rara circunstância de coincidência de olhares.

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 57: Detento filmando o prédio.



Figura 58: Imagem feita pelo preso.



Figura 59: Imagem do visor da câmera do detento.

Em outro momento, um detento tem a tarefa de filmar a sua cela à noite. Ele segura a câmera e estende a sua mão através das grades da janela, virando a lente em sua direção. Assim, filma a cela de fora para dentro. Desta forma, explora a perspectiva do próprio olhar sobre si mesmo. Isto foi possível, porque o “dar voz ao outro”, significou a liberdade da forma, a liberdade da emancipação para se mostrar. Naquele instante, o preso foi solto. Na compreensão da sua fala, acolhemos o seu ponto de vista: *“a nossa realidade, por enquanto, é feita de aços e sonhos”*. Metáfora, para a sua imagem na grande tela, com uma câmera na mão e uma idéia na cabeça.

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 60: Detento filmando a si mesmo.

Nestes exemplos, o “dar voz ao outro” não se limita a tomar seus depoimentos e mostrá-los em seus ambientes. Este modelo é ultrapassado, no sentido de proporcionar também, a liberdade da forma. Não se trata do que mostrar, mas do como e de quem mostrará, constituindo-se uma escolha estética para o olhar do outro. Opção instaurada pelo autor. Revelação de como deseja construir a imagem da personagem. A câmera, nas mãos e sob a ótica dos detentos, explicita as regras do jogo. O espectador compartilha desta força presente no filme. “A câmera participa desta situação, não por mera autenticidade e honestidade para com o espectador, mas para não se perder o que a câmera pode proporcionar em relação à percepção, o que pode se produzir de acontecimento em determinada situação” (XAVIER, 2006, p.116).

O prisioneiro da grade de ferro inicia com a exposição de fotografias, em preto e branco, de um grupo de presos fichados. Em *off*, cada um diz o seu nome e o pavilhão em que está preso. São as pessoas que irão filmar o cotidiano do presídio. Na palestra de triagem, os detentos estão com o mesmo uniforme, o mesmo corte de cabelo e todos são filmados de costas, como uma multidão sem nome. Aos poucos, no decorrer do filme, se percebe as suas individualidades, através das roupas, atividades, decoração das celas, etc.. Ao final do documentário, a exposição destas fotos é retomada, proporcionando uma circularidade da narrativa, que retorna ao seu começo. Pois, ao rever as fotos, o espectador já está familiarizado com aquelas pessoas.

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 61: Triagem dos detentos.

No decurso da história, vários presos apresentam fotografias da época em que ainda se encontravam em liberdade, efetuando-se uma espécie de transição no tempo, na qual passado e presente são confrontados. Um detento mostra uma foto de uma bela paisagem, com um campo cercado por montanhas, que ele deixa exposta em um mural na sua cela. Na mesma cena, outro detento aproxima a câmera da janela e filma a cidade. Ao contrário do tradicional enquadramento das janelas gradeadas, ele aproxima a câmera da janela e filma o exterior como se não houvesse grades. Neste momento, narra a cena: *“a visão que a gente tem aqui da cela”*. Um terceiro preso utiliza um espelho, chamado de campana, que ao ser estendido para fora da janela, permite olhar outros ângulos da área externa, mesmo

sendo limitado pelas grades. Nos exemplos, ocorre uma expansão da visão, através de pequenas ousadias em direção à libertação do cativo, a partir da inversão do ponto de vista em uma busca simbólica da liberdade.

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 62: Campana.



Figura 63: Foto de uma montanha.



Figura 64: Detento filma cela sem as grades da janela

Observa-se ainda, a figura de um fotógrafo e as fotos feitas por ele, de presos mortos de forma violenta. São imagens chocantes, que só podem ser mostradas sob a forma congelada da fotografia. Segundo Damatta (1991, p.170), os mortos “são entidades tipicamente relacionais e, como tal, comandam atenção e reverência”. Eles são apresentados como uma peça crítica da dinâmica deste universo social.

Na sua abordagem da representação da morte no documentário, Sobchack (2005, p.136) aponta para o fato de que um cadáver não é percebido como sujeito, embora provoque confrontação e faça lembrar da subjetividade e de seus limites objetivos. Trata-se de um significante do corpo que não tem poder de significar. Atrai nossa compaixão como objeto que é, sendo índice de um sujeito que era. É o corpo vivo que constitui o campo sógnico para significar indicialmente o “morrer” e a “morte”, enquanto o cadáver é o signo icônico e simbólico para o “morto”.

O momento da morte só pode ser representado no contraste visível e vigoroso de dois estados do corpo físico: “o corpo vivo, intencional e animado e o corpo como cadáver, carne não-intencional, inanimada, estática”. O cadáver é mais um signo indicial do “morto” do que da “morte”. Não significa um processo de transformação, mas uma coisa. Isso não quer dizer que não se reaja ao ver um cadáver na tela, mas sim, que se reage a ele como se se tratasse de um objeto, de um “outro” que não nós (SOBCHACK, 2005, p.135).

O prisioneiro da grade de ferro



Figura 65: Foto de preso morto.

Há uma acentuação do presente, que segundo Maffesoli (2003, p.58), seria uma maneira de expressar a aceitação da morte. “Viver no presente é viver sua morte de todos os dias, é afrontá-la, é assumi-la”. Esta concepção remete a um presenteísmo e a encarnação na vida ordinária, demarcando uma intensidade, que em virtude da precariedade, “se consagra a gozar ao máximo, e o mais rápido possível” (MAFFESOLI, 2003, p.59).

O cárcere e a rua também apresenta esta transição através da presença da fotografia. Em depoimento, Cláudia afirma que enquanto estiver no presídio, a cela é a casa dela. Na mudança do presídio para uma casa de passagem, quando vai para o regime semi-aberto, leva os objetos acumulados ao longo dos anos na cadeia, como uma televisão, peças de decoração, utensílios, etc.. No interior da cela, as fotografias e a televisão representaram as janelas para o mundo exterior, durante os 27 anos em que esteve encarcerada. Ela mostra retratos antigos, em que aparece ao lado do filho, da família e de amigos, antes de ir para a prisão, condenada por homicídio. Na evocação de suas memórias, revela-se o contraste com a detenta que se tornou e a vida que leva dentro do presídio.

Esta situação também ocorre em *Ônibus 174*, em que são evocadas recordações, através de fotos da infância de Sandro e sua família, que destoam da sua imagem aterrorizante captada pelas câmeras de televisão, no dia do seqüestro

do ônibus. A foto funciona como uma representação da pessoa que se era, antes de se entrar no presídio e da situação de liberdade que gozava, em confronto com o que se tornaram. Caracteriza-se a organização das relações não-cronológicas na imagem-tempo direta, constituída por esta conjunção de momentos que embaralham liberdade e cárcere, e conseqüentemente, passado e presente.

O cárcere e a rua



Figura 66: Cláudia mostra uma foto.



Figura 67: Foto de Cláudia jovem.

Justiça



Figura 68: Foto de um detento fichado.

4.2.3 Discursos sobre violência

No artigo *As vítimas da violência no Brasil*, publicado em 1981, Oliven (1986, p.20) já alertava para o fato da violência urbana ter se transformado no grande tema do Brasil. Afirma que devido ao “clima generalizado de insegurança e pânico que se apossou dos habitantes de nossas cidades, negar a existência ou o aumento da violência seria, no mínimo, uma insensatez”. Quase trinta anos após a publicação do texto, a questão levantada não perdeu sua atualidade. Ganhou amplo destaque na nossa sociedade, sendo debatida nos mais diversos fóruns.

Mas, ao contrário do propósito de muitos veículos de comunicação, de elaboração de propostas concretas e imediatas para a contenção da violência, se objetiva examinar o que há de subjacente ao fenômeno, nas cinco narrativas fílmicas propostas para estudo.

Na análise do discurso midiático sobre a violência, Andréia Carvalho e Silene Freire (2007, p.109) apresentam uma pesquisa cujo foco diz respeito aos discursos jornalísticos veiculados pela imprensa escrita de grande circulação no Brasil e que indica a existência de um enfoque diferenciado das notícias sobre violência de acordo com as características socioeconômicas dos acusados em questão, pois existiria a tendência para uma leitura mais compreensiva das subjetividades e das condições que levaram o jovem “bem nascido” ao crime. Ao se identificar socialmente a violência como obra de bandido, reforça-se a separação entre “nós, brasileiros de bem”, e “eles”, fortalecendo a idéia de que a violência se localiza em determinados grupos sociais.

Constatam que os crimes cometidos por pessoas oriundas das classes média ou alta são tratados como uma anomalia isolada, devido a sua condição financeira, creditada a algum fator externo, como problemas psicológicos, ou como resultado de dependência química, que vincularia a violência à ação dos traficantes, ou seja, aos “outros”, recebendo da mídia, um tratamento mais individualizado, ao contrário da abordagem dada a jovens pobres, negros ou pessoas territorialmente identificadas com a pobreza, para os quais são atribuídos termos genéricos como

“menores” e “infratores” (CARVALHO; FREIRE, 2007, p.114). Ocorre a construção e disseminação da idéia de que a ocupação repressora de locais considerados perigosos conteria a expansão da violência.

Há a vinculação implícita da associação entre juventude, pobreza e criminalidade, destacando os números crescentes de uma “escalada” da violência e da falta de condições do poder público para controlar essa situação (CARVALHO; FREIRE, 2007, p.115). As causas sociais do problema, na maioria das vezes, não são lembradas e se diluem na forma sensacionalista em que são relatadas como notícias.

As queixas contra a postura policial e o discurso que põe a culpa no Estado são constantes. Em *Ônibus 174*, há o depoimento de Rodrigo Pimentel que discorre sobre o papel do policial militar. Os policiais também são criticados pelos especialistas, pelas vítimas e pelos jornalistas em seus depoimentos. O antropólogo Luiz Eduardo Soares, por exemplo, se refere às prisões como pocilgas. Há vários testemunhos sobre a fragilidade da segurança pública e críticas ao aparato policial. Há ainda, os discursos dos policiais e das reféns que falam a favor do seqüestrador do ônibus. Este posicionamento é corroborado pela cena da morte da refém. Inicialmente, esta seqüência é exibida de forma rápida, em tempo real, com os movimentos bruscos da câmera, que treme no decurso da ação. A seguir, sob outros ângulos, a mesma situação é configurada em câmera lenta. As imagens são acompanhadas pela trilha sonora marcada por uma música instrumental intensa, concomitante a vários comentários em voz-over, que descrevem a cena. Em todos os depoimentos, há a defesa explícita de Sandro e a crítica à ação policial.

Segundo Oliven (1986, p.23), é preciso distinguir entre as diferentes formas de violência existentes no Brasil, como a corrupção, as grandes negociatas, golpes no mercado financeiro, desvios de verba pública, que causam grande prejuízo financeiro e geralmente, ficam impunes. São questões relegadas a um segundo plano, já que se eleva à posição de “problema nacional”, a violência urbana nas grandes cidades. A utilização do termo violência urbana não significa aceitar o fato de que existe uma violência que é inerente à cidade. Preserva-se a idéia de que a violência tem raízes sociais e não ecológicas, o que implicaria imputar ao meio

ambiente, chamado cidade, a capacidade de gerar violência. Ele se refere à uma dramatização da violência, que ocorre no nosso país, através da qual se constrói uma imagem maniqueísta da cidade, dividida em duas, entre homens de bem e homens de mal, criando-se, assim, um novo bode expiatório, que é a figura do “marginal”. Esta visão dualista encobre o fato de que as “duas cidades” são, na verdade, um conjunto articulado, já que uma assegura a existência e a reprodução da outra (OLIVEN, 1986, p.19).

Observa-se que no conjunto dos cinco documentários, há uma tendência para a manutenção do modelo descrito por Oliven, pois se mantêm a imagem maniqueísta, na direção oposta, a partir de uma inversão de papéis. Os “homens de mal” mudam de posição com os “homens de bem”. Mesmo proporcionando uma visão mais individualizada a uma parcela da população sem visibilidade, na tentativa do reconhecimento da alteridade das pessoas retratadas, a construção baseada na dualidade é preservada. Sob este aspecto, são omitidos os diferentes aspectos, relativos à violência, que orbitam ao redor das pessoas retratadas, como por exemplo, o questionamento dos motivos que levam às pessoas a se encontrarem presas, e conseqüentemente, a definição do que é ou não é crime no Brasil. Os filmes se dedicam às conseqüências do tema, não às suas causas.

O plano pessoal é importante neste nível de percepção, o que contrasta com o discurso erudito, que acentua o universal, o impessoal e o abstrato. Ou seja, a violência apresentada seria mais profunda e personalizada. Os filmes combinam os dois tipos de discurso. O do senso comum, dado pelas pessoas que aparecem no filme e o erudito, mais sutil, dado pela própria construção do documentário. Tanto um como outro, realçam a culpa do Estado e das classes mais abastadas, para a situação de miséria em que se encontram as pessoas retratadas.

É significativa a constatação de que não há a presença de vítimas nos filmes que apresentam detentos ou réus. Raramente se sabe por que as pessoas estão presas. E quando se obtém esta informação, esta é dada de maneira breve, em depoimentos, sem que se saibam os detalhes. Em *O prisioneiro da grade de ferro*, somente dois detentos falam sobre os crimes cometidos. Romualdo informa que está preso por assalto à mão armada e seu companheiro de cela, Adilson,

afirma que cometeu homicídio. Na seqüência, Adilson mostra um desenho, feito por ele, de duas crianças, que afirma serem os filhos dele. A declaração sobre o crime é atenuada pela mudança de assunto. Os outros presos apenas citam o artigo pelo qual foram condenados.

Em *O cárcere e a rua*, as detentas fazem breve referência ao crime cometido. Em *Justiça*, há a descrição do delito feita pelos juízes, a partir das perguntas feitas aos réus. Nos filmes, os crimes revelam-se nas falas das personagens. São atenuados pela situação de precariedade em que se encontram as pessoas retratadas. Em *Fala tu*, as pessoas retratadas expressam a sua relação com a violência, através da música. As letras de *rap* abordam temas como as mães de presidiários, mulheres de bandidos, dia de visita na cadeia, uso de drogas e discriminação racial. *Ônibus 174* é o único filme em que há, efetivamente, a ação de um bandido com arma em punho, tratando-se do crime em ato. Nota-se o depoimento de uma das seqüestradas, que declara ter conversado com Sandro como se fossem amigos.

Na sociedade brasileira existe uma espécie de combate entre o mundo público das leis universais e do mercado e o universo privado da família e das relações de compadrio. É uma sociedade que possui formas diferenciadas de definição de seus membros, de acordo com o conjunto de relações que se estabelecem em situações específicas (DAMATTA, 1991, p.92).

Em *Sistema penal e violência*, Salo de Carvalho (2007, p.33) ressalta que o modelo criminológico é caracterizado pela negação da alteridade, pela supressão do outro, pelo não-reconhecimento da diversidade, com a criação de mecanismos policiais para sua repressão formal. Mas, a compreensão do outro é inseparável de sua invocação. Neste sentido, o encontro com o outro ocorre com o olhar e implica ambos. “A violência se manifesta, portanto, quando um toma posse do outro, consumindo-o aos poucos, controlando-o em suas manifestações, contendo seus desejos e sua identidade” (SALO DE CARVALHO, 2007, p.34). A constituição dos mecanismos de repressão não concebe a recepção e o respeito pela alteridade que descentra, transportando e construindo novos lugares. O Outro é alguém que deve ser apartado, contido, consumido, não olhado. Há a dificuldade de compreensão do

outro pelos aparelhos repressivos, através da naturalização do crime como qualidade intrínseca de determinadas pessoas.

Segundo Zaluar (2004, p.162), na violência dentro das prisões, os presos são as principais vítimas da criminalidade violenta, seja pela ação da polícia ou dos próprios delinqüentes. E desta forma, a sua imagem é construída no âmbito das narrativas. Vivem segundo as regras de reciprocidade violenta e de vingança privada, devido à ausência de uma instância jurídica na resolução de conflitos internos. Em *O prisioneiro da grade de ferro*, é possível observar vários depoimentos de detentos que reclamam “do sistema desfavorável aos presos”.

As quadrilhas organizadas como PCC e Comando Vermelho transformam-se num poder central, não só em algumas favelas, mas também no interior dos presídios, onde matam rivais e alteram as redes sociais. Segundo Zaluar (2004, p.212), as extensas redes do tráfico de drogas e armas estão divididas pelos comandos, compostos por jovens pobres “que se matam uns aos outros por rivalidades pessoais e comerciais, seguindo o padrão estabelecido pela organização que cria regras militares de lealdade e submissão”. Os documentários apresentam a confusão de valores e regras de conduta nas práticas sociais dentro e fora das instituições.

Os finais dos filmes apontam para a falta de saída ou solução imediata dos problemas e das situações que afetam as pessoas. Não há luz no fim do túnel. Em *O prisioneiro da grade de ferro*, há a inauguração de uma nova penitenciária pelo governador de São Paulo, na época, Geraldo Alckmin. Logo a seguir, se observa um homem, no pátio do presídio, declamando uma poesia, que termina com o lema do Comando Vermelho: “paz, justiça e liberdade”. Também são apresentados depoimentos de ex-diretores do Complexo Penitenciário do Carandiru que criticam o sistema carcerário. Em *Ônibus 174*, se apresenta uma situação dicotômica. O enterro de Geisa, lotado de pessoas que lá estão para prestar a última homenagem e o enterro de Sandro, que é acompanhado apenas por sua mãe adotiva. Evidência de um sistema de contrastes que indica a continuidade das circunstâncias anteriormente apresentadas. Em *Justiça, Fala Tu* e *O cárcere e a rua*, não há desfechos para as pessoas que são mostradas. Elas continuam a seguir suas vidas,

com os mesmos problemas que se tornaram conhecidos do espectador, no decurso do filme, como o desemprego, as dificuldades financeiras e um permanente estado de precariedade que marca o cotidiano.

Desta perspectiva, a sociedade se reflete e se concretiza em todas as suas manifestações, encarnando-se tanto na polícia quanto no criminoso. Violência e concórdia seriam modos pelos quais um sistema de valores se revela. Uma sociedade se mostra tanto pelo que preza como sagrado quanto pelo que teme e despreza como crime e violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito do trabalho foi o de compreender a construção das imagens da violência urbana no documentário cinematográfico brasileiro, a partir da seleção de cinco documentários, que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Pretendeu-se observar a representação da violência urbana no cinema, tendo como ponto de partida, a análise temática, proposta por Francesco Casetti. Buscou-se a articulação das noções de espaço e de alteridade, pois estas só fazem sentido em termos relacionais, visto que a constituição dos atores sociais encontra-se ligada à composição dos espaços e estes, por sua vez, estão organizados a partir das relações sociais que se constroem nos ambientes.

Assim, foi estabelecida uma rede de observação dos filmes, a partir dos componentes temáticos, relacionados aos espaços onde ocorrem as narrativas, dos componentes narrativos, que se referem às ações das personagens, ao sistema relacional e aos discursos sobre violência e dos componentes estilísticos, que abordam a linguagem cinematográfica utilizada na construção dos documentários.

A seguir, considerou-se as referências teóricas que colaboraram para compor a problemática do documentário, a partir da abordagem dos eixos pós-estruturalista e analítico-cognitivist e a noção de imagem-tempo, abordada na obra de Gilles Deleuze. Além disso, se caracterizou a dicotomia ficção e realidade no campo da imagem, uma vez que a definição de documentário torna-se relativa ou comparativa, definindo-se pelo contraste com o filme de ficção. Na segunda parte, na caracterização da impressão da realidade no cinema, se problematizou o mecanismo cinematográfico, na busca da compreensão do imaginário da violência, a partir da caracterização do ato antropológico da participação e do funcionamento da subjetividade na produção de imagens, a partir do esquema da projeção-identificação, proposto por Edgar Morin, que está na origem da percepção cinematográfica.

No terceiro capítulo, se examinou como o social se realiza na narrativa cinematográfica, a partir do exame do imaginário da violência urbana, levando-se em conta os discursos sobre violência e a sua percepção na sociedade. São caracterizados dois modelos, denominados de leitura teórica e discurso popular.

Segundo Damatta (1991), as interpretações dualísticas do Brasil, talvez não tenham sido capazes de englobar o objeto que pretendiam estudar. Isto ocorre porque elas estariam coladas à sociedade que pretendiam desvendar, não sendo capazes de enquadrá-la, ultrapassá-la e vê-la de modo totalizado. Porque não conseguiram sair de certos espaços da sociedade e, sobretudo, não descobriram que, no Brasil, mais importante do que os elementos em oposição é a sua conexão, a sua relação e os elos que conjugam os seus elementos.

Descobrir essas conexões é estudar a sociedade brasileira, sendo capaz de captá-la em seu movimento, surgindo daí a sociedade relacional. Isto é, um sistema onde o conjunto tem razões que os termos que ele relaciona podem ignorar, corroborando assim, com a proposição de Morin sobre a relação das partes com o todo. Damatta (1991) ressalta a importância do estudo do “&” que liga a casa-grande com a senzala, por exemplo. Esta idéia também remete à relação dialógica proposta por Maffesoli. Existem sociedades onde os indivíduos são fundamentais e sociedades onde as relações é que são valorizadas, como no caso do Brasil.

Assim, se observa o reflexo de uma lógica contraditorial presente nos documentários estudados. O modelo relacional estabelecido entre cineasta e personagem está colado à sociedade que os filmes almejavam revelar e na escolha do que e como seria mostrado.

Não existe uma articulação geral de todos os fragmentos em que se dividem a experiência e os discursos, mas isso não significa que as partes estejam desconexas ou isoladas. Há algumas maneiras de articular fragmentos, estabelecendo nexos entre eles. Deve-se considerar que a própria experiência cotidiana é fragmentada. É através da descoberta dos mecanismos de composição, de organização, de significação e de ambigüidade, que se pode estabelecer a

coerência ou as contradições entre eles, constatando-se como se dá esse arranjo nos documentários.

Evoca-se a combinação de locais com infraestrutura precária, que são vistos com enquadramentos minuciosamente concebidos, associados a belas músicas e *closes* que “retiram” as pessoas daqueles ambientes, em determinados momentos marcados pela reflexão, na busca por um aprofundamento psicológico das pessoas retratadas.

A vida de cada personagem relaciona-se com o coletivo através do discurso erudito assinalado pelo papel desempenhado pelo Estado, detentor do monopólio legítimo da violência. Nos documentários, clama-se por uma configuração mais justa no exercício das funções de policiamento e repressão por parte do governo. Sob este aspecto, revela-se a situação de abandono dos presos em *O prisioneiro da grade de ferro*. A dependência de uma detenta que precisa contar com a proteção da interna mais antiga para não ser morta pelas outras presas, uma vez que a direção da penitenciária não é capaz de garantir a sua segurança, em *O cárcere e a rua*. Através das queixas generalizadas dos réus, que revelam a exigência de propina por parte dos policiais, em *Justiça*. No tratamento negligente dado a Sandro, nas diversas instituições para menores infratores pelas quais passou, em *Ônibus 174*. E no desemprego, na discriminação e na violência sofridas pelas pessoas retratadas em *Fala Tu*.

Evidencia-se a violência privada praticada pelo Estado e sofrida pelos atores sociais. O exame da questão se dá sob uma perspectiva dicotômica, sendo abordado a partir da divisão de classes sociais, na configuração dos pares pobreza x riqueza, incluídos x excluídos, nós x eles, englobando não só o Estado, como a própria sociedade.

Desponta um movimento inverso ao que se observa, normalmente, nos noticiários televisivos, visto que estes particularizam a visualidade das vítimas de crimes, principalmente se forem de classes média e alta. Nos documentários, quem surge são as pessoas com menor visibilidade midiática, que se realiza de forma individualizada. São os pobres e os infratores, retratados como vítimas em potencial,

a partir da constatação da violência policial sofrida por eles e das experiências dolorosas e violentas que tiveram com as instituições encarregadas de representar a lei. A caracterização predominante da vítima, que normalmente se observa nos programas jornalísticos, desaparece. Mas, neste ponto, ocorre uma inversão. O papel de vítima passa ser assumido por quem é visto, normalmente, como algoz. Como em *Ônibus 174*, no qual as pessoas que se encontravam sob a mira do revólver do seqüestrador analisam a circunstância vivida durante o cerco ao ônibus. Momento significativo, visto que nos depoimentos há uma convergência da imagem construída em torno de Sandro, que é visto como uma vítima da sociedade, inclusive por aqueles que sofreram o seqüestro.

Os documentários contemplam a questão referente ao estereótipo. Existe, predominantemente, a presença visual de cidadãos pobres, negros e moradores de periferias, alvos do modelo tradicional de polícia repressiva, associada à imagem de pobreza e violência e retratada nas favelas, nas salas de julgamento e nas prisões.

Além disso, a maioria das personagens tem pouca escolaridade, discriminadas pela sua etnia e por sua situação econômica e social. Há também as figuras dos presos e réus e, conseqüentemente, o preconceito que envolve pessoas nesta condição. Mas não há uma problematização em torno dos motivos que levam determinadas pessoas a serem mostradas em detrimentos de outras. Neste sentido, há um reforço do estereótipo.

Há a manifestação de uma lógica contraditorial, que simultaneamente, mantém o estereótipo e procura desfazê-lo. Diante disso, mesmo que ocorra a tentativa de sua desconstrução, se observa o seu reforço, pois não há variação nos tipos abordados, tratando-se do pobre, negro, morador da periferia, etc.. O imaginário da violência está ligado a esse tipo de representação. Existe também uma periculosidade atribuída a certos espaços. Os documentários acabam legitimando esta circunstância, uma vez que as subjetividades que constituem este dispositivo, afirmam que tão importante quanto o que um indivíduo fez, é o que ele poderá vir a fazer. Assim, dependendo de uma determinada natureza (pobre, negro, analfabeto, morador da periferia, etc.), a pessoa poderia vir a cometer atos perigosos. A partir da suposta relação entre pobreza e criminalidade, desenvolve-se

a idéia de uma instabilidade atribuída aos espaços públicos, como favelas, por exemplo, que passam a ser consideradas territórios perigosos. Os documentários não interpelam este posicionamento.

Há a percepção de que os documentários realçam certos modelos, visto que exibem, por exemplo, detentos nos presídios, em uma circunstância na qual o crime é identificado com o castigo recebido. Mas se os infratores não forem julgados e condenados, não serão identificados com o delito cometido. A violência é compreendida como negação de uma alteridade e pode se expressar no uso indiscriminado da força física ou psicológica, representada pela dominação do outro, como instrumento para potencializar o medo. Além disso, constata-se a atenção dada a formas múltiplas de negação de alteridade que não se dão da mesma maneira à visibilidade. Contudo, não há um questionamento sobre o que pode ser considerado crime, através da desarticulação de certas premissas. Sob este aspecto, mantêm-se a divisão entre a ilegalidade dos bens, mais acessível às classes populares e referente à apropriação violenta de propriedades, priorizada nos documentários e a ilegalidade dos direitos, correspondente ao desrespeito às leis que possibilita transgressões ligadas, por exemplo, a setores de circulação econômica, possibilitando, fraudes, evasões fiscais, etc., que, geralmente, contam com a burocracia e lentidão da justiça. Assim, é a sociedade que define, em função de seus interesses próprios, o que é considerado crime, em uma posição corroborada pelos filmes em questão.

Diante disso, não se instaura uma problemática sobre as normas a partir das quais são concebidos os fenômenos criminosos. Não se sabe por que as pessoas se encontram presas, com raras exceções. O foco de interesse está no cotidiano e nas relações que se estabelecem. São encaradas como vítimas pela forma como são tratadas nos presídios, mas não há um exame do fundamento do processo que leva as pessoas ao encarceramento. As exceções ocorrem em *Ônibus 174*, no qual há um fio condutor que leva a um entendimento da situação do seqüestrador. E em *Justiça*, que apresenta processos de julgamento e logo, os motivos que levam uma pessoa a ser presa. A frase da defensora pública elucida a questão, neste sentido: “*no Brasil, só tá preso quem é ladrão de galinha*”.

Revela-se a presença de dois códigos em nossa sociedade, que se caracterizam através das teorias eruditas que indicam mecanismos políticos abstratos como causa da violência e o discurso pessoal, no qual há a atribuição da violência a uma causa concreta, dando aos eventos um valor moral. Trata-se de um discurso que culpabiliza o Estado, mostrando como as pessoas sobrevivem em um estado de precariedade.

Os filmes valem-se do estereótipo da violência, para tentar desconstruí-lo, em uma tentativa de não estigmatizar as pessoas. Neste sentido, identificou-se uma direção na maneira como são realizados, a partir da utilização dos elementos cinematográficos, explorando as possibilidades da imagem, como por exemplo, através da presença da fotografia, que contribui para a noção da alteridade, no confronto entre passado e presente das pessoas retratadas, de um enquadramento constantemente repetido em todos os filmes, que mostra pessoas caminhando por um corredor, como se estivessem em um labirinto, sem rumo definido, das cenas que se passam no interior de ônibus, privilegiando momentos de introspecção, nos planos fechados das grades das cadeias, que proporcionam uma sensação claustrofóbica, atenuada por músicas instrumentais, geralmente suaves e poéticas.

No que diz respeito à relevância do espaço, os próprios títulos dos documentários fazem referência aos locais nos quais se passam as narrativas. Quatro dos cinco filmes mencionam os ambientes, com exceção de *Fala tu*, que reporta a uma gíria. Sua importância reside no fato de serem concebidos e se transformarem a partir das relações sociais, possuindo um papel central ligado à concepção do cotidiano. Em *O prisioneiro da grade de ferro*, cada detento é encarregado de mostrar um ambiente do presídio. Em *O cárcere e a rua*, há o espaço das celas na penitenciária e a casa que as presas habitam quando vão para o regime semi-aberto. *Justiça* mostra as salas de julgamento, o movimento de pessoas pelos corredores do tribunal, os defensores e juízes no espaço do lar e a prisão, na qual se encontram os réus detidos preventivamente. *Ônibus 174* explora os lugares pelos quais Sandro passou em cada etapa de sua vida. E em *Fala tu*, as personagens transitam por vários bairros do Rio de Janeiro, identificados através de cartelas. Os documentários costumam mosaicos com os discursos fragmentados que

narram o dia-a-dia precário. A própria divisão fílmica se dá a partir da repartição dos espaços.

Neste sentido, é no cotidiano que a vida se revela e se constrói. É onde os fatos adquirem sentidos e constroem trajetórias. Neste domínio, a violência e o medo adquirem sentidos. É o lugar no qual estilos de vida e papéis não se apresentam como unidades, mas como fragmentos, decompostos em pequenas parcelas, em um amontoado de tarefas que se vai fazendo quase que automaticamente. Há a fragmentação dos relatos e da própria experiência dos atores sociais, captada através da montagem e dos enquadramentos semelhantes, em uma espécie de dramaturgia documentária compartilhada pelos documentários. Não há distinção entre as diferentes formas de violência. Na questão da visualidade, referente à imagem de pobreza e miséria apresentadas, não há de fato, o uso da força corporal, mas a ameaça à integridade física ou moral das pessoas retratadas.

Quando as pessoas são exibidas fazendo algo incorreto ou fora da lei, como mostrar os facões usados para se defender no interior do presídio ou embalar pedras de *crack*, como ocorre em *O prisioneiro da grade de ferro* e da mesma forma, no *Ônibus 174*, em que um bandido encapuzado explica como o seqüestrador deveria ter agido para não ser morto, sugerindo que se estivesse encurralado como ele, teria matado as pessoas no interior do ônibus. Em ambos os casos, as pessoas não são mostradas, sob pena de serem reconhecidas, perdendo assim, o rosto e conseqüentemente, a identidade, tornando-se alguém e ninguém, ao mesmo tempo. Logo, as outras pessoas retratadas, com seus rostos expostos, não são identificadas com os tipos de ato mostrados. Além disso, os depoimentos dessas pessoas culpam o Estado que não proporciona condições para uma sobrevivência digna, o que provocaria a preferência pela atividade ilícita praticada.

A violência brasileira seria um modo de buscar a integração política e social de um sistema vivido e percebido como fragmentado, dividido e dotado de éticas múltiplas, servindo tanto para hierarquizar os iguais quanto para igualar os diferentes e servindo como um mecanismo fundamental para juntar a lei com a amizade pessoal.

O foco dos documentários se encontra no questionamento do modelo repressivo e da convivência e participação de policiais na rede do crime organizado. Não evocam a problemática do que é ou não considerado um delito ou um crime. O que há é a constatação de uma situação precária na qual os atores sociais se encontram, e a crítica, mesmo velada, a esse sistema, além da reivindicação por um tratamento mais digno para essas pessoas.

A constituição dos mecanismos de repressão não concebe a recepção e o respeito pela alteridade que descentra, transportando e construindo novos lugares. O Outro é alguém que deve ser apartado, contido e não olhado. Há a dificuldade de sua compreensão pelos aparelhos repressivos, através da naturalização do crime como qualidade intrínseca de determinadas pessoas. A preocupação com o papel do Estado na gestão pública advém da preocupação com os mecanismos de repressão que deveriam ter respeito pela alteridade. As queixas contra a postura policial e o discurso que põe a culpa no Estado são constantes.

A questão está no modelo criminológico adotado e na exclusão das pessoas. Ao se identificar socialmente a violência como obra de bandido, reforça-se a separação entre “nós, brasileiros de bem”, e “eles”, fortalecendo a idéia de que a violência se localiza em determinados grupos sociais. Mas esta dicotomia entre “nós” e “eles”, se mantém, uma vez que as pessoas retratadas assumem o papel de vítima.

Diferentes gradações podem ser estabelecidas nas relações de alteridade entre cineasta, personagem e espectador. Assim, a concepção de voz está ligada à idéia de uma lógica informativa que orienta a organização do documentário. Neste sentido, é determinante que se pense sobre o tipo de imagem de periferia, pobreza e violência, construída pelos filmes em questão. Os finais dos filmes, por exemplo, mostram a continuidade de uma série de circunstâncias. O “dar voz” nos documentários pesquisados, esboça-se a partir da característica relacional que marca a sociedade brasileira, tratando-se de um dado estrutural em todas as situações, não possuindo necessariamente relação com o “tornar-se outro”, pois no caso dos filmes aqui estudados, o espectador não possui contato com o cineasta,

nem com a sua voz e tampouco com a sua imagem. As falas dos atores sociais são constituídas em uma espécie de monólogo e o outro encontra-se apenas na direção do olhar do entrevistado. De um lado, se tem os acontecimentos, as ações, os espaços e as pessoas evocadas e de outro, esta forma de convivência, a partir de um modo de contato, no qual a relação dialógica é excluída da narrativa.

Este ponto se constitui em uma marca deixada pelos filmes quando observados em conjunto. No caso dos documentários em questão, os cineastas são unidos pelo tema e pelo estilo, a partir de elementos formadores do imaginário como os temas abordados pelos diretores, as personagens, a época e os locais em que se situam as histórias, a construção da narrativa, a montagem, a maneira como mobilizam a câmera, os enquadramentos, etc.. Assim, identifica-se um imaginário social compartilhado pelo conjunto dos filmes estudados. Pois a significação torna-se parte integrante da constituição da própria socialidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTAFINI, Thiago. **Cinema documentário brasileiro: evolução histórica da linguagem**. Disponível em:
<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentário-Brasileiro.pdf>>

ALVES, Ramiro. **Guerra particular**.
Disponível em: <<http://www.zaz.com.br/1588/brasil/1588guerraparticular.htm>>
Acesso em: 17 dez. 2008.

ANCINE. **Tabelas dos filmes brasileiros lançados entre 1995 e 2006**.
Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>> Acesso em: 20 abr. 2009.

AUMONT, Jacques. et. al. **A estética do filme**. 2.ed. Campinas: Papirus, 2002.

_____. **A imagem**. 4.ed. Campinas: Papirus, 2000.

_____. **El rostro en el cine**. Barcelona: Paidós, 1998.

_____; MARIE, Michel. **Análisis del film**. 2.ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

BAIERL, Luzia Fátima. **Da violência visível ao invisível da violência**. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

BAPTISTA, Tatiane Alves. Juventude, consumo e violência. In: FREIRE, Silene de Moraes (org.). **Direitos humanos: violência e pobreza na América Latina contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2007.

BARROS, Eduardo Portanova. Michel Marie e a poesia do olhar. **Revista Famecos**. Porto Alegre: Edipucrs, n. 33, ago. 2007.

- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BILHARINHO, Guido. **Cem anos de cinema brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CAETANO, Daniel. et. al. **Cinema brasileiro 1995-2005. Revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **A política dos outros: o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa. et. al. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CARVALHO, Salo de. Ciminologia e Transdisciplinaridade. In: GAUER, Ruth Maria Chittó (org.). **Sistema penal e violência**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006.
- CASSETTI, Francesco. **Como analisar um film**. Barcelona: Paidós, 1996.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Direitos humanos e criminalização da pobreza. In: FREIRE, Silene de Moraes (org.). **Direitos humanos: violência e pobreza na América Latina contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2007.
- DADOUN, Roger. **A violência: ensaio acerca do “homo violens”**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio De Janeiro: Zahar Editores, 1981.

_____. **A casa e a rua**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

_____. **Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. **O que faz o brasil, Brasil ?** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DELEUZE, Gilles. **La imagen – movimiento: estúdios sobre el cine 1**. Barcelona: Paidós, 1984.

_____. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

EDUARDO, Cléber. **Fala tu**.

Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/falatu.htm>> Acesso em: 17 dez. 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2002.

FREIRE, Silene de Moraes (org.) **Direitos humanos: violência e pobreza na América Latina contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra e imagem, 2007.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas técnicas para o trabalho científico**. 13. ed. Porto Alegre: [s.n.], 2007.

FURTADO, Filipe. Dos modos de performance: a figura do ator no cinema brasileiro contemporâneo. In: CAETANO, Daniel. et. al. **Cinema brasileiro 1995-2005. Revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

GAUER, Ruth Maria Chittó. **Sistema penal e violência**. Rio de Janeiro: Lumen Júris, 2006.

GOLIOT-LÉTÉ, Francis; Anne, VANOYE. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1994.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O filme e a representação do real**. E-Compós (Brasília), v.6, p.1-12, 2006.
Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_430.pdf>

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. **Novos estudos**, n. 78, p.113-128, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2003.

JORON, Philippe. A parte maldita e o lado escuro da TV brasileira. **Revista Famecos**. Porto Alegre: Edipucrs, n. 26, abril 2005.

_____. Fenomenologia da televiolência. **Revista Famecos**. Porto Alegre: Edipucrs, n. 25, dez. 2004.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade**. São Paulo: Francis, 2005.

_____. MOURÃO, Maria Dora. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **A parte do diabo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **No tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988a.

_____. A terra fértil do cotidiano. **Revista Famecos**. Porto Alegre: Edipucrs, n. 36, ago. 2008.

_____. Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da (org.). **Para navegar no século XXI**. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003.

MAIA, João; KRAPP, Juliana. A cidade contemporânea: leituras e escritas dourbano. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 40. Dez. 2009.

MENEZES, Paulo. O cinema como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre documentário, filme etnográfico e conhecimento. In: FABRIS, Mariarosaria. et.al. (org.). **Estudos de cinema 2001 – Socine**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade. In: RAMOS, Fernão Pessoa. et.al. (org.). **Estudos de cinema 2000 – Socine**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. **Ensayos sobre la significación en el cine**. Barcelona: Paidós, 2002, v.1.

_____. **Ensayos sobre la significación en el cine**. Barcelona: Paidós, 2002, v.2.

_____. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MICHAUD, Yves. **A Violência**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1989.

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

RAMOS, Fernão Pessoa. et. al. (org.). **Teoria contemporânea do cinema, v.2**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. Narcisismo às avessas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 03 ago. 2003. Caderno Mais!

_____. O que é documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa. et.al. (org.). **Estudos de cinema 2000 – Socine**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

ROSSINI, Miriam de Souza. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre: Edipucrs. n. 10, nov. 2003.

_____. O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. **Revista Famecos**. Porto Alegre: Edipucrs, n. 34, dez. 2007.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: LUNA, Rafael de. et.al. (org.). **Curso de história do documentário brasileiro**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2006. Cinemateca do Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro.

SELIGMAN, Márcio. **Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje**. Disponível em:
<<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/ha5MBO/Seligman%20Marcio.doc>>
Acesso em: 04 ago. 2009.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SIMMEL. **Sociologia, 2. Estudios sobre las formas de socialización**. Madri: Alianza Editorial, 1986.

_____. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. et. al. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre/Sulina: Edipucrs, 2006.

SOUZA, Gustavo. Violência urbana no documentário contemporâneo brasileiro: uma questão de diferença e poder. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação**, v. 7, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>.

SOUZA, Ricardo Timm de. Três teses sobre violência: Violência e Alteridade no contexto contemporâneo. **Civitas – Revista de Ciências Sociais**, Ano 1, n. 2, dez. 2001. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br>>

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: _____. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

_____. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Editora Papyrus, 2006.

VALENTE, Eduardo. **Autoria e autoridade em xeque: auto-retrato de um país**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/prisioneirocineclube.htm>> Acesso em: 17 dez. 2008.

VAZ, Paulo. O destino do fait divers: política, risco e ressentimento no Brasil contemporâneo. **Revista Famecos**. Porto Alegre: Edipucrs, n.35, 2008.

_____; CARVALHO, Carolina Sá; POMBO, Mariana. A vítima virtual e sua alteridade: a imagem do criminoso no noticiário do crime. **Revista Famecos**. Porto Alegre: Edipucrs, n.30, ago. 2006.

_____; CARVALHO, Carolina Sá; POMBO, Mariana. Da pobreza à barbárie; a mudança na imagem da favela no noticiário de crime. In: PRYSTHON, Ângela (org.). **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneos**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. CAVALCANTI, Mariana; JULIÃO, Luciana; CARVALHO, Carolina Sá. Pobreza e Risco: a imagem da favela no noticiário do crime. **Revista Fronteira** (Unisinos). São Leopoldo, v.7, n.2, p.95-103, 2005.

_____; LISSOVSKY, M.; PECLY, Guilherme. Mídia, formação da opinião pública e voto popular: as narrativas de crime na TV e o referendo sobre o comércio de armas. **E-Compós (Brasília)**, v.8, p.1-22, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/ecompos/article/viewPDFInterstitial/139/140>>

_____. **Corpo e risco**. Fórum Média, Viseu, v.1, n.1, p.101-111, 1999. Disponível em: <www.pos.eco.ufrj.br/docentes/prof_pvaz.html>

VAZ, Paulo. Risco e justiça. In: CALOMENI, Teresa Cristina B. (Org.). **Michel Foucault – entre o murmúrio e a palavra**. Campos: Editora Faculdade de Direito de Campos, 2004. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/prof_pvaz.html>

_____. Um corpo com futuro. In: PACHECO, Anelise; COCCO, Giuseppe; VAZ, Paulo. (Org.). **O trabalho da multidão**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/prof_pvaz.html>

_____. O corpo-propriedade. In: FAUSTO NETO, A.; PINTO, M. J. (Org.). **Mídia e Cultura**. Rio de Janeiro: Diadorim. Compós, 1997. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/prof_pvaz.html>

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Panorama do documentário contemporâneo. In: LUNA, Rafael de. et.al. (org.). **Curso de história do documentário brasileiro**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2006. Cinemateca do Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Drogas e cidadania**. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

_____. **Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ZALUAR, Alba. Dilemas da segurança pública no Brasil. **Desarmamento, segurança pública e cultura de paz**. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2005. v.3. Disponível em: <<http://www.ims.uerj.br/nupevi/desarmamento.pdf>>

_____. Oito temas para debate: violência e segurança pública. **Revista Sociologia, problemas e práticas**, n. 38, p.19-24, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n38/n38a02.pdf>>

ANEXOS

ANEXO A

Tabelas da Ancine

Filmes lançados entre 1995 e 2008

Filmes lançados entre 1995 e 2004, por ano e por público							
	título	diretor	produtor	gênero	distrib.	público	renda
1995							
1	Carlota Joaquina	Carla Camuratti	Elimar, Produções Artísticas	FIC	Elimar	1.286.000	6.430.000,00
2	O quatrilho	Fábio Barreto	Filmes do Equador	FIC	Severiano Ribeiro	1.117.154	4.513.302,00
3	O menino maluquinho	Helvécio Raiton	Grupo Novo de Cinema	FIC	Riofilme/S.Ribeiro	397.023	1.532.509,00
4	Super Colosso - O filme	Luiz Ferré	Ramona Corporation	FIC	Paris	154.762	506.027,00
5	Terra estrangeira	Walter Salles	Videofilmes Produções Artísticas	FIC	Riofilme	112.840	500.000,00
6	Banana is my business	Helena Solberg	International Cinema Corporation	DOC	Riofilme	15.470	90.000,00
7	Louco por cinema	André Luiz Oliveira	Asa Cinema e Vídeo	FIC	Riofilme	12.991	60.000,00
8	Perfume de gardênia	Guilherme Almeida Prado	Star Filmes	FIC	Riofilme	9.077	55.000,00
9	O mandarim	Júlio Bressane	Sagres Filmes	FIC	Riofilme	7.616	35.000,00
10	A causa secreta	Sérgio Bianchi	Agravo Produções Cinematográficas	FIC	Riofilme	3.000	15.000,00
11	O Efeito Ilha	Luiz Alberto Pereira	Lap Filmes	FIC	Riofilme	3.000	15.000,00
12	Yndio do Brasil	Silvio Back	Usina de Kino	DOC	Riofilme	3.000	15.000,00
13	O cinema de lágrimas	Nelson Pereira dos Santos	Regina Filmes	DOC	Riofilme	1.575	7.500,00
1996							
1	Tieta do Agreste	Carlos Diegues	Sky Line	FIC	Columbia	511.954	2.380.586,00
2	Todos os corações do mundo	Murilo Salles	Sports Target Media	DOC	Severiano Ribeiro	265.017	1.004.415,00
3	Jenipapo	Monique Gardenberg	Dueto Produções	FIC	Riofilme	72.133	350.000,00
4	Como nascem os anjos	Murilo Salles	Empório Filmes	FIC	Riofilme	41.945	200.000,00
5	Quem matou Pixote?	José Joffily	Coevos Filmes	FIC	Riofilme	32.220	148.534,00
6	O corpo	José Antonio Garcia	Cinearte Produções Cinematográficas	FIC	Riofilme	26.984	120.000,00
7	O guarani	Norma Bengell	NB Produções Artísticas	FIC	Riofilme	26.190	120.000,00
8	O monte e a filha do carrasco	Walter Lima Junior	KCK Productions & JBR Filmes	FIC	Riofilme	16.824	72.173,00
9	Cassiopéia	Clóvis Vieira	NDR Produções	ANIM	Riofilme	14.224	60.359,00
10	Doces poderes	Lucia Murat	Talga Filmes	FIC	Riofilme	13.809	60.000,00
11	As meninas	Emiliano Ribeiro	Ipê Artes Cinematográficas	FIC	Riofilme	13.527	49.957,00
12	Corisco e Dadá	Rosemberg Cariry	Cariry Produções Artísticas	FIC	Riofilme	13.525	60.000,00
13	O judeu	Jom Tob Azulay	Tatu Filmes	FIC	Riofilme	11.817	62.630,00
14	A felicidade é...	Jorge Furtado, José Pedro Gonçalves, Cecílio Neto, José Roberto Torco	Zenellin Filmes, Superfilmes, Casa de Cinema, CN Filmes	FIC	Riofilme	3.000	15.000,00
15	Fica comigo	Tizuka Yamazaki	Ponto Filmes	FIC	Riofilme	2.866	13.000,00
16	Mil e uma	Suzana Moraes	1001 Filmes	FIC	Riofilme	2.403	12.000,00
17	O cego que gritava luz	João Batista de Andrade	Raiz Produções Cinematográficas	FIC	Riofilme	1.647	8.500,00
18	Sombras de julho	Marco Altberg	M.Altberg Cinema & Vídeo	FIC	Riofilme	767	5.000,00
1997							
1	O noviço rebelde	Tizuka Yamazaki	Renato Aragão Produções Artísticas	FIC	Columbia/Art	1.501.035	6.019.150,00
2	Guerra de Canudos	Sérgio Resende	Morena Filmes	FIC	Columbia	655.016	2.725.130,00
3	Pequeno dicionário amoroso	Sandra Werneck	Cineluz Produções Cinematográficas	FIC	Riofilme/Lumiere	402.430	2.100.685,00
4	O que é isso, companheiro?	Bruno Barreto	Filmes do Equador	FIC	Columbia	321.450	1.787.262,00
5	Navalha na carne	Neville de Almeida	Carville Produções	FIC	Severiano Ribeiro	170.929	784.214,00
6	O cangaceiro	Anibal Massaini	Cinearte Produções Cinematográficas	FIC	Severiano Ribeiro	140.932	618.692,00

7	Anshy de las Misiones	Sergio Silva	Monica Schmitt Produções	FIC	Severiano Ribeiro	131.000	492.560,00
8	A ostra e o vento	Walter Lima Junior	Ravina Produções	FIC	Riofilme	86.616	372.814,00
9	Ed Mort	Alain Fresnot	AF Cinema e Video	FIC	Riofilme	74.195	370.809,00
10	O homem nu	Hugo Carvana	Mac Comunicação e Produção	FIC	Riofilme	74.188	450.321,00
11	O baile perfumado	Paulo Caldas/Lirio Ferreira	Raccord Produções	FIC	Riofilme	73.062	326.879,00
12	Lua de outubro	Henrique de Freitas Lima	Empresa Cinematográfica Pampeana	FIC	Paris	33.894	114.351,00
13	Os matadores	Beto Brandt	Casa de Produção Filme e Video	FIC	Riofilme	27.014	128.998,00
14	Um céu de estrelas	Tata Amaral	Casa de Produção Filme e Video	FIC	Riofilme	13.307	72.390,00
15	O velho	Toni Venturi	Olhar Imaginário Ltda	DOC	Riofilme	11.874	44.290,00
16	Buena sorte	Tania Lamarca	Skylight Cinema Foto e Arte Cinematográficas	FIC	Columbia	10.674	37.654,00
17	Miramar	Júlio Bressane	Julio Bressane Produções Cinematográficas	FIC	Riofilme	7.616	39.451,00
18	O amor está no ar	Amyllon de Almeida	LCA Produções	FIC	Riofilme	5.877	31.816,00
19	O cineasta da selva	Aurélio Michellis	Cinematográfica Superfilmes	DOC	Riofilme	4.560	21.386,00
20	Sertão de memórias	José Araujo	Ganesh Produções	DOC	Riofilme	3.110	15.000,00
21	Crede-mi	Bia Lessa e Dany Roland	BL Produções Artísticas	FIC	Riofilme	2.134	10.585,00
1998							
1	Simão, o fantasma trapalhão	Paulo Aragão	Renato Aragão Produções Artísticas	FIC	Columbia	1.658.136	6.118.522,00
2	Central do Brasil	Walter Salles	Videofilmes Produções Artísticas	FIC	Riofilme/S.Ribeiro	1.593.967	8.087.276,00
3	Menino maluquinho 2	Fabrizia Alves Pinto, Fernando Meirelles	Grupo Novo de Cinema	FIC	Riofilme/S.Ribeiro	367.456	898.496,00
4	Como ser solteiro	Rosane Svartman	Raccord Produções	FIC	Riofilme/S.Ribeiro	150.778	825.101,00
5	Policarpo Quaresma	Paulo Thiago	Viória Produções Cinematográficas	FIC	Riofilme/S.Ribeiro	76.761	183.638,00
6	Bela Donna	Fábio Barreto	Produções Cinematográficas L B Barreto	FIC	Riofilme/S.Ribeiro	68.151	370.060,00
7	For all - O trampolim da vitória	Luiz Carlos Lacerda, Buza Ferraz	Big Deni Filmes	FIC	Columbia	62.604	348.628,00
8	Boleiros	Ugo Georgetti	SP Filmes de São Paulo AS	FIC	Tabu Arte	60.000	300.000,00
9	La serva padrona	Carla Camuratti	Elimar Produções Artísticas	FIC	Elimar	50.000	250.000,00
10	Amor & Cia	Helvécio Ratton	Quimera Ltda	FIC	Riofilme/S.Ribeiro	47.179	237.310,00
11	Ação entre amigos	Beto Brandt	Dezenove Som e Imagens Produções	FIC	Riofilme/S.Ribeiro	38.957	194.330,00
12	Traição	Arthur Fontes, Cláudio Torres, José Henrique Fonseca	Conspiração Filmes Entretenimento	FIC	Lumiere	37.572	202.207,00
13	Amores	Domingos de Oliveira	TV Zero Produções	FIC	Riofilme/S.Ribeiro	33.192	164.418,00
14	Cinderela Bahiana	Conrado Sanchez	Produções Cinematográficas Galante	FIC	Art Filmes	32.000	180.000,00
15	Coração iluminado	Hector Babenco	HB Filmes	FIC	Columbia	17.850	92.892,00
16	Bocage	Djalma Limongi Batista	Cinema do Século XXI Produções Artísticas	FIC	Riofilme	16.621	73.281,00
17	Kenoma	Eliane Caffé	AF Cinema e Video	FIC	Riofilme	8.197	40.000,00
18	Alô	Mara Mourão	MM Filmes	FIC	Riofilme	2.703	13.000,00
19	O toque do oboé	Cláudio MacDowell	Imágica Produções	FIC	Riofilme	2.368	12.000,00
20	Tudo é Brasil	Rogério Sganzerla	Mercurio Produções Ltda	FIC	Riofilme	1.910	5.348,00
21	A grande noitada	Denoy de Oliveira	Palmares Arte Cinema Video Ltda	FIC	Riofilme	1.587	7.594,00
22	Terra do mar	Eduardo Caron, Miriella Mertinelli	Bad Machine Cinema e Video	DOC	Riofilme	1.531	7.596,00
23	Bahia de todos os sambas	Paulo César Saraceni, Léon Hirzmani	Shatter Produções Artísticas	DOC	Riofilme	1.037	5.107,00
1999							
1	Xuxa quebra	Tizuka Yamazaki	Dilar & Associados	FIC	Fox	2.074.461	8.173.376,00
2	Orfeu	Carlos Diegues	Rio Vermelho Filmes	FIC	Warner	961.961	4.455.409,00
3	Zoando na TV	José Alvaranga Jr	Lereby Produções	FIC	Columbia	911.394	3.463.297,00

4	Castelo Rá-tim-bum	Caio Hamburger	AF Cinema e Video	FIC	Columbia	725.329	3.031.875,00
5	O Trapalhão e a luz azul	Paulo Aragão	Renato Aragão Produções Artísticas	FIC	Lumiere	771.831	2.947.356,00
6	Mauá - O imperador e o rei	Sérgio Resende	Lagoa Cultural e Esportiva Ltda	FIC	Riofilme/BVI	195.790	923.684,00
7	O primeiro dia	Walter Salles	Videofilmes Produções Artísticas	FIC	Riofilme/Lumiere	64.383	347.917,00
8	Um copo de côlera	Aluisio Abranches	Ravina Produções	FIC	Riofilme	58.337	309.094,00
9	Nós que aqui estamos...	Marcelo Masagão	Um Minuto Marketing e Produções Culturais Ltda	DOC	Riofilme	58.577	285.130,00
10	Até que a vida nos separe	José Zaragoza	Zaragoza Produções Audiovisuais	FIC	Riofilme	43.815	243.629,00
11	Dois Córregos	Carlos Reichenbach	Dazenove Som e Imagens Produções	FIC	Riofilme	38.017	189.716,00
12	Uma aventura do Zico	Antonio Carlos Fontoura	Filmes do Equador	FIC	Lumiere	36.727	158.373,00
13	Por trás do pano	Luiz Viliça	Nia Produções Artísticas	FIC	Riofilme	22.109	118.411,00
14	Outras histórias	Pedro Bial	RCS Produções Culturais e Artísticas	FIC	Riofilme	21.515	102.060,00
15	No coração dos deuses	Geraldo Moraes	Aquarela Filmes Produções Cinematográficas	FIC	Riofilme	23.217	90.530,00
16	Santo forte	Eduardo Coutinho	Centro de Criação de Imagem Popular CECIP	DOC	Riofilme	17.635	88.482,00
17	Caminho dos sonhos	Lucas Amberg	Amberg Filmes	FIC	UIP	14.648	68.060,00
18	Histórias do Flamengo	Alexandre Niemeyer	Produções Carlos Niemeyer	DOC	Riofilme	11.157	56.465,00
19	Fé	Ricardo Dias	Cinematográfica Superfilmes	DOC	Riofilme	8.248	42.349,00
20	Tiradentes	Oswaldo Caldeira	Oswaldo Caldeira Produções Cinematográficas	FIC	Riofilme	7.489	34.253,00
21	A hora mágica	Guilherme Almeida Prado	Star Filmes	FIC	Riofilme	5.999	31.891,00
22	São Jerônimo	Júlio Bressane	TB Produções Ltda	FIC	Riofilme	5.000	27.722,00
23	O viajante	Paulo César Saraceni	Shatter Produções Artísticas	FIC	Riofilme	5.970	24.809,00
24	Paixão perdida	Walter Hugo Khoury	Video Comunicações do Brasil	FIC	Riofilme	3.596	19.516,00
25	Mário	Hermano Penna	Luz XXI Cine Video Ltda	FIC	Riofilme	2.249	11.929,00
26	O tronco	João Batista de Andrade	Raiz Produções Cinematográficas	FIC	Pandora	1.000	5.000,00
27	Os carvoeiros	Nigel Noble	Les Zazen Produções	DOC	ND	1.000	5.000,00
28	Contos de Ligia	Del Rangel	Cinema Profissional	FIC	Lumiere	649	3.257,00
2000							
1	O auto da Compadecida	Guel Arraes	TV Globo Ltda	FIC	Columbia	2.157.166	11.496.994,00
2	Xuxa popstar	Paulo Sérgio Almeida	Diler & Associados	FIC	Warner	2.394.326	9.625.191,00
3	Eu tu eles	Andrucha Waddington	Conspiração Filmes Entretenimento	FIC	Columbia	695.682	4.111.481,00
4	Bossa Nova	Bruno Barreto	Filmes do Equador	FIC	Columbia	520.614	3.165.333,00
5	Villa-Lobos - Uma vida em palácio	Zelito Viana	Mapa Filmes do Brasil	FIC	Riofilme/UIP	143.981	874.453,00
6	Tolerância	Carlos Gerbase	Casa de Cinema de Porto Alegre	FIC	Columbia	84.620	487.953,00
7	Cronicamente Inviável	Sérgio Bianchi	Agravo Produções Cinematográficas	FIC	Riofilme	69.443	378.287,00
8	O dia da caça	Alberto Graça	Meios de Produção e Comunicação	FIC	Riofilme/UIP	43.531	239.708,00
9	Gêmeas	Luiz Alberto Pereira	Lapfilme	FIC	Riofilme	46.646	238.389,00
10	Orjundi	Ricardo Bravo	Conspiração Filmes Entretenimento	FIC	Columbia	40.368	234.781,00
11	Amélia	Ana Carolina	Laz Audiovisual Ltda	FIC	Warner	38.755	223.608,00
12	O rap do pequeno príncipe	Paulo Caldas	Crystal Cinematográfica Ltda	FIC	Riofilme	24.431	140.283,00
13	Estorvo	Ruy Guerra	Raccord Produções	DOC	Riofilme	22.577	73.489,00
14	Quase nada	Sérgio Resende	Skylight Cinema Foto e Arte	FIC	Riofilme	11.532	66.325,00
15	Através da janela	Tatá Amaral	Morena Filmes	FIC	Riofilme	10.691	63.937,00
16			AF Cinema e Video	FIC	Riofilme	10.271	53.960,00

17	Minha vida em suas mãos	José Antonio Garcia	Roderaf Produções Artísticas	FIC	Warner	10.222	45.733,00
18	Os três zuretas	Antonio Cecilio Neto	AS Cecilio Neto	FIC	Riofilme	6.760	33.899,00
19	Cruz e Souza	Silvio Back	Usina de Kino	FIC	Riofilme	3.608	15.510,00
20	A terceira morte de Joaquim Bolívar	Flávio Cândido	Cândido & Moraes	FIC	Riofilme	2.330	11.497,00
(21)	Um certo Dorival Caymmi	Aluisio Didier	Brasiliana Produções Artísticas	(DOC)	Riofilme	2.076	10.509,00
(22)	Iremos a Beirute	Marcus Moura	Luz Produções Cinematográficas	(FIC)	Riofilme	1.639	8.751,00
2001							
1	Xuxa e os duendes	Paulo Sérgio Almeida	Diler & Associados	FIC	Warner	2.657.091	11.691.200,00
2	A partilha	Daniel Filho	Lereby Produções	FIC	Columbia	1.449.411	8.797.925,00
3	Tainá, uma aventura na Amazônia	Tânia Lamarcia e Sérgio Bloch	Diler & Associados	FIC	Art/MAM	853.210	3.054.492,00
4	Bicho de sete cabeças	Lais Bodansky	Burti Filmes	FIC	Columbia	401.565	2.184.514,00
5	Amores possíveis	Sandra Werneck	Cineluz Produções Cinematográficas	FIC	Fox	396.224	2.658.663,00
6	O Xangô de Baker Street	Miguel Faria Jr	Skylight Cinema Foto e Arte	FIC	Columbia	366.353	2.275.052,00
7	Abril despedaçado	Walter Salles	Videofilmes	FIC	Lumiere	353.713	2.063.956,00
8	Caramuru - A invenção do Brasil	Guel Arraes	TV Globo Ltda	FIC	Columbia	246.023	1.500.740,00
9	Copacabana	Carla Camuratti	Elimar Produções Artísticas	FIC	Elimar	234.014	1.422.805,00
10	O grilo feliz	Walbercy Dias Camargo	Start Desenhos Animados Ltda	ANIM	Hoyts	216.611	1.022.404,00
11	Memórias póstumas	André Klotzel	Bras Filmes Ltda	FIC	Lumiere	186.380	855.484,00
12	Lavoura arcaica	Luiz Fernando Carvalho	Videofilmes Produções Artísticas	FIC	Riofilme	143.860	874.018,00
13	Um anjo trapalhão	Marcelo Travesso e Alexandre Boury	Renato Aragão Produções Artísticas	FIC	Fox	125.913	513.632,00
14	Domésticas	Fernando Meirelles e Nando Olivai	O2 Filmes Curtos Ltda	FIC	Pandora	91.488	422.675,00
15	Bufo & Spallanzani	Flávio Tambellini	Ravina Produções	FIC	Warner	47.017	251.836,00
16	Netto perde a sua alma	Belo Souza e Tabajara Ruas	Pedrafilmes Imagens e Arte	FIC	Riofilme	41.479	187.837,00
17	Brava gente brasileira	Lucia Murat	Taiga Filmes	FIC	Riofilme	23.170	102.507,00
18	A hora marcada	Marcelo Taranto	Star Filmes	FIC	UIP	16.441	92.213,00
(19)	Babilônia 2000	Eduardo Coutinho	Videofilmes Produções Artísticas	FIC	Riofilme	15.301	86.496,00
20	Condenado à liberdade	Emiliano Ribeiro	Ypearts Audiovisual Ltda	FIC	UIP	15.262	77.169,00
21	Senta a pua!	Erik de Castro	BSB Cinema Produções	(DOC)	Riofilme	13.181	78.756,00
22	O sonho de Rose - 10 anos depois	Teté Moraes	Vemver Comunicação e Difusão Cultural	(DOC)	Riofilme	12.232	46.561,00
23	O casamento de Louise	Betse de Paula	BPP Produções Audiovisuais Ltda	FIC	Riofilme	8.761	49.126,00
24	Tônica dominante	Lina Charmie	Cinematográfica Superfilmes	FIC	Riofilme	8.020	46.159,00
(25)	Barra 68 - Sem perder a ternura	Vladimir Carvalho	Folkino Produções Audiovisuais	(DOC)	Riofilme	6.989	31.427,00
26	O chamado de Deus	José Joffily	Coevos Filmes	(DOC)	Riofilme	4.535	25.316,00
27	Tributo a Nelson Gonçalves	Eliseu Ewald Resende	Diler & Associados	FIC	Riofilme	4.381	20.881,00
28	2000 nordestes	Vicente Amorim, David França Mendes	Filmes do Equador	(DOC)	Riofilme	4.297	20.707,00
29	As feras	Walter Hugo Khoury	Cinearte Produções Cinematográficas	FIC	Riofilme	3.645	14.922,00
30	Anésia - um voo no tempo	Ludmilla Machado Ferola	Mares Produções	(DOC)	Riofilme	1.498	6.436,00
2002							
1	Cidade de Deus	Fernando Meirelles	O2 Filmes Curtos Ltda	FIC	Lumiere	3.307.746	19.539.624,00
2	Xuxa e os duendes 2	Paulo Sérgio Almeida	Diler & Associados	FIC	Warner	2.301.152	11.485.979,00
3	Avassaladoras	Mara Mourão	Total Entertainment Ltda	FIC	Fox	310.260	1.722.883,00
4	Surf adventures	Arthur Fontes	Massangana/Conspiração Filmes	(DOC)	Lumiere	200.853	1.295.502,00
5	Madame Satã	Karim Ainouz	Videofilmes	FIC	Lumiere	163.161	1.155.180,00
6	Janela da alma	João Jardim	Ravina Produções	(DOC)	Copacabana	132.997	748.773,00

34	1,99 - Um supermercado que vende palavras	Marcelo Masagão	Um Minuto Marketing e Produções Culturais Ltda	FIC	Imovision	11.572	81.156,00
35	33	Kiko Goffman	Plateau Marketing e Produções Culturais	FIC	Paleotv	11.500	57.500,00
36	De passagem	Ricardo Elias	Raiz Produções Cinematográficas	FIC	Lumière	11.419	75.639,00
37	Filme de amor	Júlio Bressane	Grupo Novo de Cinema	FIC	Riofilme	10.742	70.761,00
38	Garotas do ABC	Carlos Reichenbach	Dezenove Som e Imagens Produções	FIC	Europa/MAM	10.656	71.540,00
(39)	Fala tu	Guilherme Coelho	Matizar Produções Artísticas	(DOC)	Videofilmes	10.526	71.929,00
40	Noite de São João	Sérgio Silva	NGM Produções e Promoções	FIC	NGM	9.334	20.031,00
41	Peões	Eduardo Coulinho	Videofilmes Produções Artísticas	(DOC)	Videofilmes	9.394	74.384,00
42	Rio de Janeiro	Ana Azevedo, Eduardo Souza Lima, Renato Baldi	Hy Brazil Filmes	(DOC)	Riofilme	8.284	55.948,00
43	Viva Sapato!	Lutz Carlos Lacerda	Terra Brasilis Promoções e Marketing	FIC	Europa/MAM	3.507	24.187,00
44	Procuradas	José Frazão e Zeca Pires	José Miguel Elísio Cáceres	FIC	Imagem	2.920	19.720,00
(45)	A margem da imagem	Evaldo Mocarzel	SP Filmes de São Paulo AS	(DOC)	Mais Filmes	1.728	12.354,00
46	Samba Riachão	Jorge Alfredo	Truque Produções de Cinema TV e Vídeo	(DOC)	Pandora	1.330	7.418,00
47	Lost Zweig	Silvio Back	Usina de Kyno	FIC	Riofilme	1.282	7.201,00
48	Evandro Teixeira	Paulo Fontenele	Canal Imaginário	FIC	Riofilme	875	5.874,00



Lista de Lançamentos Nacionais 2005 - indexado pelo público

#	título	Empresa Produtora	direção	gênero	data de estreia	distribuidora	Semanas	cópias/salas	público	Renda(R\$)	Valores Autorizados (R\$)				Valores Captados				Total Valores Captados (R\$)
											Art. 1º Audiovisual	Art. 3º Audiovisual	Condição (art. 3º)	FUNDECINE (Lei 10.125/2001)	Roulette	Art. 1º Audiovisual	Art. 3º Audiovisual	FUNDECINE (Lei 10.125/2001)	
1	Dois Filhos de Francisco	Conspiração Filmes e Entretenimento Ltda.	Breno Silveira	FIC	19/06/2005	COLUMBIA	20	319	5.319.677	36.728.278,00	6.300.000,00	100.000,00	2.471.000,00	2.900.000,00	-	-	5.471.000,00		
2	Xuxa e o Tesouro da cidade perdida	Diler E Associados Ltda.	Mesery Góes	FIC	17/12/2004	WARNER	26	300	1.331.652	7.108.730,00	6.000.000,00	-	94.050,00	2.999.999,80	-	-	3.094.049,80		
3	O Casamento de Romeu e Julieta	Filmes Do Equador Ltda.	Bruno Barreto	FIC	18/02/2005	BUENA VISTA	18	215	969.278	7.303.657,00	6.993.574,61	750.000,00	3.000.000,00	3.000.000,00	-	-	6.750.000,00		
4	Terra 2: A Aventura Continua	Tiêê Produções Cinematográficas Ltda.	Mauro Lima	FIC	7/12/2005	COLUMBIA	49	164	788.442	4.612.264,00	7.667.890,06	1.737.500,00	3.000.000,00	1.500.000,00	-	-	6.237.500,00		
5	O Coronel e o Lobisomem	Natasha Enterprises Ltda.	Maurício Martins	FIC	7/10/2005	FOX	13	183	654.963	4.678.543,00	8.345.890,44	1.300.000,00	2.100.000,00	2.979.119,28	-	-	7.379.119,28		
6	Meu Tio Matou um Cara	Casa De Cinema De Porto Alegre Ltda.	Jorge Furtado	FIC	31/12/2004	FOX	17	121	591.120	4.095.008,00	4.950.884,00	950.000,00	-	3.000.000,00	-	-	3.950.000,00		
7	Elana em O Segredo dos Gofrinhos	E M B Promoções Artísticas E Eventos S/C Ltda.	Elana Fonseca	FIC	14/12/2005	FOX	21	103	330.742	2.022.729,00	3.895.851,04	-	341.200,00	2.550.000,00	-	-	2.891.200,00		
8	Meia Uma vez Amor	Racord Produções Artísticas E Cinematográficas Ltda.	Rosane Swatman	FIC	22/04/2005	WARNER	20	144	228.567	1.662.516,00	5.844.393,12	-	1.262.085,00	2.003.000,00	-	-	3.262.085,00		
9	Vinicius	1001 Filmes Ltda	Miguel Faria Jr.	DOC	11/11/2005	UJP	8	32	205.503	1.880.834,00	5.130.182,99	1.000.000,00	500.000,00	-	-	-	1.500.000,00		
10	Casa de Areia	Conspiração Filmes e Entretenimento Ltda.	Andruha Waddington	FIC	13/05/2005	COLUMBIA	23	35	187.296	1.557.698,00	7.620.000,00	2.200.000,00	1.752.800,00	1.700.000,00	-	-	5.652.800,00		
11	Cidade Baixa	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	Sergio Machado	FIC	28/10/2005	LUMIERE VIDEOFILMES	10	31	117.224	934.346,00	3.785.015,21	926.128,98	1.822.000,00	290.462,75	-	-	3.038.582,73		
12	Coisa de Mulher	Diler E Associados Ltda.	Elana Fonseca	FIC	2/02/2005	WARNER	8	100	89.963	714.666,00	5.000.000,00	110.000,00	475.900,00	2.000.000,00	-	-	2.585.000,00		
13	Cinema, Aspirinas e Urubus	Rec Produtores Associados Ltda	Marcelo Gomes	FIC	11/11/2005	IMOVISION	9	17	70.185	599.845,00	1.588.846,85	540.000,00	790.988,00	38.237,21	-	-	1.368.805,21		
14	Quase Dois Irmãos	Telga Filmes E Vídeo Ltda.	Lúcia Murat	FIC	1/02/2005	IMOVISION	21	23	58.928	460.087,00	2.718.093,13	320.000,00	1.100.000,00	-	-	-	1.420.000,00		
15	Gallin 2: Ama-me como sou	Scena Filmes Ltda.	Tizuka Yamazaki	FIC	2/09/2005	ARTIFILMES	7	101	52.896	388.800,00	12.007.914,40	1.121.877,03	5.851.000,00	709.607,45	-	-	7.682.584,48		
16	Berlindo Fruto	Trópicos Arte E Comunicação Ltda	Sérgio Goldberg	FIC	20/02/2005	PARIS/ RIFILME	19	14	52.022	453.503,00	699.856,14	-	429.809,00	-	-	-	429.809,00		
17	Coisa Mais Linda	Vitória Produções Cinematográficas Ltda.	Paulo Thiago	DOC	2/09/2005	COLUMBIA	15	11	35.661	319.251,00	2.044.319,00	1.000.000,00	694.319,00	-	-	-	1.694.319,00		
18	Quando Vale ou é por Quilo	Agrovo Produções Cinematográficas Se Ltda	Sérgio Bianchi	FIC	20/02/2005	RIFILME	26	7	32.863	195.672,00	3.182.189,00	292.000,00	2.235.000,00	-	-	-	2.527.000,00		
19	Caixa cega	Olhar Imaginário Ltda.	Tom Venturi	FIC	11/02/2005	EUROPA/MAM	25	8	28.620	220.339,00	850.000,00	483.100,00	270.800,00	-	-	-	786.000,00		
20	Vida de Menina	Radiante Filmes Ltda.	Helena Sberg	FIC	30/09/2005	EUROPA/MAM	15	5	27.648	210.049,00	4.059.572,63	1.050.000,00	1.263.042,00	59.999,97	-	-	2.373.041,97		
21	Doutores da Alegria	MM Filmes Ltda.	Marcelo Barreto	DOC	23/02/2005	IMOVISION	15	20	26.055	210.384,00	1.618.115,17	890.520,15	500.000,00	-	222.723,00	-	1.613.243,15		
22	A Passagem Para o que Nasce	Tv Zoro Produções Audiovisuais Ltda.	Roberto Barliner	DOC	27/05/2005	COPACABANA RIFILME	21	8	24.475	152.261,00	579.214,28	70.000,00	509.214,00	-	-	-	579.214,00		
23	Jogo Subterrâneo	Vergilume Produções Cinematográficas Ltda.	Roberto Goniz	FIC	1/02/2005	BUENA VISTA	25	31	20.926	163.781,00	6.496.206,00	370.000,00	3.000.000,00	1.500.000,00	-	-	4.870.000,00		
24	Sal de Pirata	Casa De Cinema De Porto Alegre Ltda.	Lea Zito	FIC	23/02/2005	COLUMBIA	14	41	17.289	124.880,00	3.679.423,80	-	883.980,00	546.000,00	-	-	1.428.980,00		
25	Filhas do Vento	Asa Comunicação Ltda.	Lea Zito	FIC	6/09/2005	RIFILME	12	4	16.578	117.448,00	1.220.000,00	660.500,00	-	-	-	-	660.500,00		
26	Extremo Sul	Mônica Schmidt Produções Ltda.	Mônica Schmidt	DOC	17/06/2005	EUROPA/MAM	24	3	13.366	90.469,00	2.593.729,00	-	1.269.000,00	151.223,66	-	-	1.420.223,66		



Superintendência de Desenvolvimento Financeiro
da Agência Nacional
de Cinema

Lista de Lançamentos Nacionais 2005 - Indexado pelo público

#	título	Empresa Produtora	direção	gênero	data de estreia	distribuidora	semanas	cópias/salas	público	Renda(R\$)	Valores Autorizados* (R\$)				Valores Captados				Total Valores Captados (R\$)
											ROUANT	Art. 15 Audiovisual	Art. 3º Audiovisual	Checklist (art. 3º)	FUNCMES (art. 43 MP2228-10/1)				
27	Diário de um Novo Mundo	Luiz Alberto Rodrigues Me - Linha De Produção	Paulo Nascimento	FIC	2/9/2005	CASABLANCA	12	7	12.565	83.387,00	1.278.665,00	-	787.300,00	-	-	-	-	787.300,00	
28	O Fim e o Princípio	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	Eduardo Coutinho	DOC	16/11/2005	VIDEOPILMES	7	3	9.674	81.145,00	912.699,63	-	-	-	-	-	832.650,00		
29	Garrincha: Estrela Solitária	Fam Produções Ltda.	Milton Alencar	FIC	18/2/2005	POLIFILMES	5	20	7.877	54.977,00	3.000.000,00	-	1.130.000,00	-	-	-	1.730.000,00		
30	O Cárcere e a Rua	Zepherin Produções De Cinema E Televisão Ltda.	Liliana Sulzbach	DOC	29/4/2005	PANDORA	27	4	7.782	37.424,00	520.872,76	-	377.810,00	-	-	-	413.810,00		
31	O Diabo a Quatro	Costa Produções E Cineartísticas Ltda.	Alvaro de Almeida	FIC	8/7/2005	RIOFILME	11	4	7.247	52.512,00	2.510.084,40	-	1.059.405,00	-	-	-	1.808.567,74		
32	Feminiticas	Teatro Ilustre Produções Artísticas Ltda.	Domingos de Oliveira	FIC	28/1/2005	COPACABANA	17	3	7.091	63.556,00	890.096,40	-	-	-	-	-	-		
33	Celeste e Estrela	BPP Produções Audiovisuais Ltda.	Beise de Cafiana Grumbach	FIC	29/4/2005	DIST. PRÓPRIA	10	2	4.965	24.175,00	788.181,91	-	288.000,00	-	-	-	288.000,00		
34	Moço da Conceição	Crisis Produtivas	Juliana Grumbach	DOC	28/10/2005	DIST. PRÓPRIA	7	1	4.943	40.124,00	801.085,63	-	457.000,00	-	-	-	457.000,00		
35	Vilado: 30 anos Depois	Oeste Filmes Brasileiros Ltda.	Jelio Batista de Andrade	DOC	30/9/2005	DIST. PRÓPRIA	3	2	3.283	24.902,00	3.755.761,35	-	-	-	-	-	-		
36	As Vidas de Maria	Videoprodutiva Criação E Produção Ltda.	Renato Barbieri	FIC	21/10/2005	PANDORA	8	10	2.746	17.530,00	782.883,00	-	430.000,00	-	-	-	674.158,00		
37	Soldado de Deus	J Sanz Produção Audiovisual Ltda.	Sergio Sanz	DOC	28/11/2005	RIOFILME	9	2	2.528	18.919,00	-	-	-	-	-	-	-		
38	Confronto Final	Costa Filmes Produções Cineartísticas Ltda.	Alvaro de Almeida	FIC	30/9/2005	POLIFILMES	4	5	2.081	12.278,00	570.124,02	-	332.400,00	-	-	-	332.400,00		
39	Harmada	Saturina Produções Artísticas Ltda.	Mauricio Capovilla	FIC	28/8/2005	RIOFILME	7	2	1.261	8.499,00	542.670,91	-	50.000,00	-	-	-	256.000,00		
40	O Signo do Caos	Mercurio Produções Ltda.	Regenio Clafes	FIC	11/11/2005	RIOFILME	3	3	1.255	9.130,00	92.000,00	-	80.000,00	-	-	-	80.000,00		
41	Preta e Branco	JA Filmes S/C Ltda.	Ronaldo Nader	DOC	26/6/2005	POLIFILMES	2	1	177	1.430,50	477.718,00	-	-	-	-	-	-		
42	Preta no Branco	Daron Cine Video Ltda.	Ronaldo Germani	FIC	29/4/2005	DIST. PRÓPRIA	1	1	65	nd	725.208,15	-	-	-	-	-	-		
									11.376.809	77.535.817,50	131.157.279,88	18.795.377,16	40.540.210,04	27.672.822,84	222.725,04	-	-	88.303.133,09	

Fonte: SDR/J Distribuidoras. Pesquisa: www.filmebr.com.br. Valores autorizados e captados: SALICANCINE. Dados em consolidação.

* Valores autorizados excorrido a contrapartida.

Filmes nacionais lançados entre 1º de dezembro de 2004 e 30 de novembro de 2005. O público total considera apenas o total de espectadores dos filmes lançados neste período, desconsiderando o público no ano de 2005 dos filmes cuja data de estreia foi anterior a 1º de dezembro de 2004.

Filmes Nacionais de Longa-Metragem Lançados no Mercado de Salas de Exibição - 2006

Título	Empresa Produtora	Direção	Gênero	Data de Estreia	Distribuidora	Semanas	Cópias / Salas	Público	Renda	Valores Audiovisuais (R\$)	Rouanet	Valores Captações				Total Valores Captações (R\$)
												Art. 10, Audiovisual	Art. 30, Audiovisual	Art. 39 MP 2128 1/01	Funções	
1. Se Eu Fosse Você	Total Entertainment Ltda.	Daniel Filho	FIC	6/1/2006	FOX	24	183	3.644.956	28.516.137,00	5.330.989,71	1.298.172,32	-	3.000.000,00	-	4.296.172,32	
2. Didi, O Coadjuvante	Diler & Associados Ltda.	Paulo Aragão	FIC	6/1/2006	BUENA VISTA	39	190	1.024.732	6.220.016,00	4.763.729,40	55.000,00	85.541,38	2.914.458,62	-	3.101.106,00	
3. Xuxa Cêmeras #	Diler & Associados Ltda.	Jorge Fernando	FIC	15/12/2006	FOX	8	272	997.424	5.761.742,00	6.015.000,00	-	-	3.000.000,00	-	3.680.950,00	
4. Zuzu Angel	Toscana Audiovisual Ltda.	Sergio Rezende	FIC	4/8/2006	WARNER	18	150	774.318	5.789.238,00	6.740.864,16	1.500.000,00	-	2.850.000,00	-	6.036.000,00	
5. O Cavaleiro Didi e a Princesa Lili #	Diler & Associados Ltda.	Marcos Figueiredo	FIC	22/12/2006	BUENA VISTA	7	163	735.886	4.630.354,00	4.996.490,88	-	-	2.929.517,86	-	2.929.517,86	
6. Casaca e Planeta - Seus Problemas Acabaram	Glebo Filmes	José Lavigne	FIC	8/9/2006	EUROPA/MIAMI	15	180	596.624	4.262.366,00	-	-	-	-	-	-	
7. Multo Gelo e dois dedos #	Lestey Produções Ltda.	Daniel Filho	FIC	6/10/2006	BUENA VISTA	12	155	590.098	3.960.288,00	5.982.398,93	-	-	3.000.000,00	-	5.982.398,93	
8. Trair e cuspar é só começar	Diler & Associados Ltda.	Moacyr Göes	FIC	25/9/2006	FOX	17	148	461.006	3.486.529,00	5.780.000,00	-	-	2.850.000,00	-	3.260.000,00	
9. O Ano em que meus pais saíram de férias #	Caos Produções Cinematográficas Ltda.	Caio Hamburger	FIC	3/11/2006	BUENA VISTA	14	70	354.447	3.065.508,00	6.293.983,29	1.061.000,00	-	2.550.000,00	-	5.900.000,00	
10. Fica Comigo Esta Noite #	Diler & Associados Ltda.	João Falção	FIC	27/11/2006	BUENA VISTA	9	80	249.246	1.935.083,00	5.138.753,32	-	-	3.000.000,00	-	4.005.053,00	
11. O Mistério de Irma Vop	Elmar Produções Artísticas Ltda.	Carla Camurati	FIC	7/4/2006	DOWNTOWN	14	100	241.325	2.239.090,00	3.000.000,01	2.120.410,38	-	1.000.000,00	-	6.080.410,38	
12. O Naor Amor do Mundo	Luz Mágica Produções Audiovisuais Ltda.	Carlos Diques	FIC	8/9/2006	SONY	15	135	209.241	1.723.672,00	9.460.743,66	1.150.000,00	-	3.030.205,00	-	6.250.205,00	
13. Galão de Mel e Leite	Yneans Audiovisual Ltda.	Antônio Carlos Fontoura	FIC	17/3/2006	DOWNTOWN	17	39	81.947	751.249,00	4.167.746,60	201.857,83	-	543.750,00	-	3.631.288,83	
14. Anjos do Sol	CaradeCio Produções Ltda.	Rudi Lagemann	FIC	18/8/2006	DOWNTOWN	18	44	79.800	623.063,00	150.000,00	150.000,00	-	-	-	150.000,00	
15. O céu de Study #	Vídeo Filmes Produções Ltda	Kaim Alouz	FIC	17/11/2006	DOWNTOWN	12	10	72.237	600.019,00	3.378.091,86	920.000,00	-	395.174,67	-	1.715.174,67	
16. Tapete Vermelho	Laplines Produções Cinematográficas Ltda.	Luiz Alberto Pereira	FIC	14/4/2006	PANDORA	36	28	60.955	275.515,00	2.124.033,28	-	-	1.364.380,00	-	1.364.380,00	
17. A Máquina	Diler & Associados Ltda.	João Falção	FIC	24/3/2006	BUENA VISTA	22	70	56.088	440.311,00	6.073.387,96	250.000,00	-	3.000.000,00	-	4.994.449,00	
19. Wood & Stock, São-Osgar & Questor, Vol #	Oito Desenhos Animados Ltda.	Otto Guerra	ANIM	12/10/2006	DOWNTOWN	10	15	54.037	432.321,00	540.000,00	149.475,00	-	384.000,00	-	533.475,00	
18. Mulheras de Brasil	E. H. Filmes Ltda.	Malu de Hartono	FIC	10/3/2006	PLAYARTE	15	90	48.293	369.464,00	3.130.813,26	-	-	700.000,00	-	1.712.304,00	
20. Estamira #	Zine Produções Audiovisuais Ltda.	Marcos Prado	DOC	28/7/2006	RIOFILME	21	6	39.602	314.630,00	1.152.932,66	300.000,00	-	280.000,00	-	580.000,00	
21. Anabela Um espírito baixou em mim	Canaral / FAF Filmes	Jorge Moreno	FIC	24/3/2006	FAM FILMES	11	2	30.458	211.042,00	-	-	-	-	-	-	
22. Depois daquele baile	Movimento Carica Produções Artísticas Ltda.	Roberto Bomtempo	FIC	24/3/2006	MAIS FILMES	15	22	28.869	247.791,00	1.357.418,64	1.296.934,09	-	-	-	1.296.934,09	
23. Catundó #	Projeto de Ação Produções Artísticas Ltda.	Paulo Betti e Cláudio Bueno	FIC	22/9/2006	LAZ	15	7	27.447	155.889,00	6.644.070,81	1.272.700,00	-	2.647.868,00	-	3.920.568,00	
24. Crime Delicado	Drama Filmes Ltda.	Beto Breit	FIC	27/1/2006	DOWNTOWN	19	4	21.891	161.460,00	2.477.522,63	846.000,00	-	300.000,00	-	2.041.100,00	
25. Ácido Movie	Cinema Brasil Digital Ltda.	Lírio Ferreira	FIC	14/4/2006	EUROPA/MIAMI	24	5	21.729	285.346,00	1.010.529,56	205.000,00	-	140.000,00	-	740.000,00	
26. A Concepção	Olhos de Cão Produções Cinematográficas Ltda.	José Eduardo Belmonte	FIC	12/5/2006	INOVATION	13	10	20.827	145.883,00	200.000,00	200.000,00	-	-	-	200.000,00	
27. Vinho de Romas	Personas Filmes Ltda.	Ebz Chelido	FIC	20/7/2006	PERSONA	35	1	20.408	88.905,00	1.758.845,99	316.851,98	-	1.110.340,00	-	1.427.201,98	

Valores Captações																
Título	Empresa Produtora	Direção	Gênero	Data de Estreia	Distribuidora	Semanas	Cópias / Sábios	Público	Renda	Valores Autônomos (R\$)	Remanescente	Art. 10. Audiovisual	Art. 20. Audiovisual	Art. 39 MP 2228 / 01	Funções	Total Valores Captações (R\$)
28	Soy Cuba - O Mamute Siberiano	Vicente Ferraz	(DOC)	13/1/2006	IMOVISION	19	3	16.556	127.740,00	917.880,70	150.000,00	-	-	-	-	150.000,00
29	Brasília 18%	Nelson Pereira dos Santos	FIC	21/4/2006	SORY	9	46	15.887	136.947,00	5.116.153,07	1.000.000,00	401.100,00	2.881.000,00	102.842,45	-	4.384.942,45
30	Eu me lembro	Edgar Navarro	FIC	29/9/2006	PANDORA	12	6	14.756	121.845,00	1.292.101,54	-	400.000,00	-	-	-	400.000,00
31	Achados e perdidos	José Joffily	FIC	28/4/2006	IMAGEN	15	20	14.328	109.076,00	2.220.678,62	700.000,00	328.516,00	578.740,30	-	-	1.608.246,30
32	Sombas e Descejos	Marcelo Santiago	FIC	10/11/2006	UIP	7	24	13.613	108.151,00	3.351.862,53	-	2.150.000,00	500.000,00	275.822,85	-	2.925.822,85
33	Baleiros 2	Ugo Giorgetti	FIC	7/4/2006	MAIS FILMES	19	25	10.316	93.786,00	4.117.248,79	1.200.000,00	1.529.000,00	-	-	-	2.729.000,00
34	A festa de Margarete	Renato Falcão	FIC	28/4/2006	DIST. PRÓPRIA	6	1	9.486	ND	-	-	-	-	-	-	-
35	O Sol - Combateado contra o vento	Teté Moraes	(DOC)	11/8/2006	RIOFILME	15	18	9.401	49.026,00	982.519,02	380.000,00	200.000,00	-	-	-	580.000,00
36	Canta Maria	Francisco Ramalho Jr.	FIC	17/11/2006	CALIFÓRNIA	5	34	7.949	57.399,00	4.721.088,85	1.395.000,00	2.532.000,00	237.438,95	-	-	4.184.438,95
37	1972	Grupo Novo de Cinema e TV Ltda.	FIC	24/11/2006	BUENA VISTA	6	20	6.756	57.994,00	4.029.698,18	630.000,00	1.590.000,00	1.590.000,00	-	-	3.200.000,00
38	Couro do Jarau	Piedra Sola Filmes Ltda.	FIC	17/3/2006	EURODYNAM	14	3	6.232	19.195,00	1.541.139,00	-	1.540.330,00	-	-	-	1.540.330,00
39	Vestido de Noiva	JBR Filmes Ltda.	FIC	17/11/2006	RIOFILME	5	16	5.871	45.380,00	6.118.982,88	750.000,00	642.000,00	-	-	-	1.392.000,00
40	Arguway - A conspiração do silêncio	Ronaldo Duarte	FIC	26/5/2006	POLIFILMES	5	6	5.676	36.784,00	5.278.037,03	622.723,43	559.810,00	-	-	-	1.182.533,43
41	Ilhas do Terceiro Repetição	Raiz Produções Cinematográficas Ltda.	FIC	20/10/2006	CALIFÓRNIA	9	37	5.240	37.729,00	2.241.030,20	-	1.858.664,00	67.150,94	-	-	1.925.814,94
42	Olhar estrangeiro #	Talpa Filmes e Vídeo Ltda.	(DOC)	20/10/2006	RIOFILME	9	2	4.504	32.713,00	700.775,00	-	200.000,00	-	-	-	200.000,00
43	Canjê	Antônia Arte e Ciência Ltda.	FIC	25/8/2006	ESTAÇÃO	9	5***	4.236	33.727,00	366.230,00	150.000,00	-	-	-	-	150.000,00
44	Neulias	Sandra Werneck e Grete Câmara	(DOC)	5/6/2006	DOWNTOWN	8	4***	4.208	26.415,00	1.778.259,17	978.382,50	493.000,00	-	-	-	1.471.882,50
50	Sô Deus Sabar #	Dezenove Som e Imagens	FIC	8/12/2006	BUENA VISTA	ND	8	4.031	28.438,00	4.036.802,59	750.000,00	-	2.950.000,00	-	-	3.700.000,00
45	O Verano da Madrugada	Lapa Cultural Esportiva Ltda.	FIC	17/3/2006	UIP	8	5	3.639	27.907,00	5.709.176,47	1.657.590,00	2.178.200,00	1.717.201,82	-	-	5.552.901,82
46	Dom Heitor, Câmara - O outro resíduo	André Magalhães Góris - NE	(DOC)	19/5/2006	PANDORA	11	2	3.592	23.410,00	739.023,85	-	505.307,00	-	-	-	505.307,00
47	Do luto à luta	Casa Azul Produções Artísticas Ltda.	(DOC)	6/10/2006	MAIS FILMES	13	5	3.107	26.991,00	100.000,00	100.000,00	-	-	-	-	100.000,00
48	Tow in Surfing	Estúdios Mega / Tibet Film Channel	(DOC)	10/11/2006	IAIA FILMES	7	2***	2.398	19.935,25	-	-	-	-	-	-	-
49	Nascer arte bruta	República Pura Filmes	(DOC)	23/6/2006	RIOFILME	12	2	2.271	16.966,00	-	-	-	-	-	-	-
51	A História do mascote	Tibet Film Ltda.	(DOC)	12/5/2006	COPACABANA	12	4	2.191	6.892,00	865.734,34	599.827,87	200.000,00	-	-	-	799.827,87
52	No meio da rua	Canta Cloro Produções Artísticas Ltda.	FIC	23/6/2006	FILM CONNECTION	5	8	2.133	12.317,00	1.664.170,57	-	1.150.086,00	-	-	-	1.150.086,00
53	O homem pode voar	Comunicação Alternativa Ltda.	(DOC)	25/9/2006	RIOFILME	5	6***	1.912	16.332,00	1.853.641,14	440.000,00	529.000,00	-	-	-	969.000,00
54	Incuráveis	Lavoro Produções Artísticas Ltda.	FIC	3/11/2006	POLIFILMES	6	2	1.871	14.382,00	365.759,70	100.000,00	-	-	-	-	100.000,00
55	Veas e Velhos	Oeste Filmes Brasileiros Ltda - NE	FIC	15/9/2006	POLIFILMES	3	8	1.648	11.591,00	1.347.597,72	150.000,00	1.055.888,00	-	-	-	1.205.888,00

Superintendência de Acompanhamento de Mercado

Coordenação de Mídias Eletrônicas

Código	Título	Empresa Produtora	Direção	Gênero	Data de Estreia	Distribuidora	Semanas	Cópias / Salas	Público	Renda	Valores Adicionados (R\$)	Reservas	Valores Captados			
													Art. Lo. Audiovisual	Art. 3º. Audiovisual	Art. 39 MP 2228 1/01	Fimlines
56	Dia de festa	Olhar Imaginário Ltda.	Toñi Venturi	(DOC)	28/04/2006	PANDORA	10	1	1.620	9.975,00	111.899,44	100.000,00	-	-	-	100.000,00
57	Griga - A alma do futebol brasileiro	O2 Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda.	H. Levine, M. Machado e T. Aves	(DOC)	21/04/2006	O2 FILMES	7	2***	1.266	3.925,00	-	-	-	-	-	-
58	Um craque chamado Dinho	Adalberto Penna Produções Cinematográficas	Adalberto Penna	(DOC)	11/08/2006	PANDORA	6	1	1.148	8.978,00	763.008,16	760.000,00	-	-	-	760.000,00
59	Amigo Invisível	Estúdio, Pesquisa e Criações Artísticas Ltda.	Maia Leôcia	FIC	21/11/2006	RIOFILME	10	5	1.030	5.517,00	679.187,81	120.000,00	-	-	-	136.451,00
60	Outra memória	Faganello Comunicações Ltda.	Chico Faganello	FIC	9/06/2006	PDA	5	4	976	4.363,00	-	-	-	-	-	-
61	O dia em que o Brasil esteve aqui	Prodigo Films Ltda.	Caio Ortiz e João Donatelli	(DOC)	5/05/2006	PRÓDIGIO	3	6***	778	5.300,00	1.237.016,22	190.000,00	-	-	-	630.000,00
62	Intervalo Clamdestino	Grupo Novo de Cinema e TV Ltda.	Eryk Rocha	(DOC)	11/08/2006	GNCTV	ND	5	419	ND	1.791.353,38	100.000,00	-	-	-	720.101,61
63	Zé Furça	Pipa Produções	Marcelo Emanuêl	(DOC)	08/09/2006	PDA	4	2	415	1.625,00	-	-	-	-	-	-
64	Família Aldeiana	Daniel Solís Santiago Produções	Daniel Solís Santiago	(DOC)	17/11/2006	Daniel Solís Santiago Produções	ND	1	507	2.345,00	478.884,14	-	-	-	-	428.628,00
65	A oitava cor do arco-íris	Arte Brasil Produções Artísticas	Amabury Tingará	FIC	22/09/2006	POLIFILMES	2	2	272	2.292,00	-	-	-	-	-	-
66	Mensagens da Luz	SP Filmes de São Paulo Ltda.	Eváldo Macozel	(DOC)	08/09/2006	SIF FILMES	2	1	135	1.287,00	478.309,03	-	-	-	-	200.000,00
67	Nzinga	Olhar Feminino Produções	Ocívio Bezerra	(DOC)	24/11/2006	Olhar Feminino	ND	1	21	212,00	1.284.650,28	-	-	-	-	419.192,00
68	Carnaval, Bexiga, Funk e Sombriinha	KL Produções Ltda.	Marcos Vinícius Faustini	(DOC)	3/03/2006	KL Produções Ltda.	ND	1	ND	ND	-	-	-	-	-	-
69	A Oitávia Musical de Gilberto Mendes	Bergo Espíndola Produções Ltda.	Carlos Mendes	(DOC)	29/09/2006	Bergo Espíndola	4	2	ND	ND	-	-	-	-	-	-
70	Bilhante	MP2 Produções Ltda.	Conceição Senna	(DOC)	08/12/2006	MP2	ND	1	ND	ND	403.121,85	-	-	-	-	-

Filmes nacionais lançados entre Janeiro de 2006 e dezembro de 2006
 Fonte: FilmeB nº 481 e 496 e ANCINE. Valores autorizados e captados: até 28/05/2007. Dados de público e renda preliminares.
 Valores autorizados excluído a contrapartida. *** Número de Salas com exibição exclusivamente digital.
 # - Dados de público e renda atualizados até 20/05/2007 (FilmeB n. 496)

Filmes Nacionais de Longa-Metragem Lançados no Mercado de Sabar de Emissão - 2007

Título	Empresa Produtora	UF	Ano de produção	Direção	Gênero	Data de Estreia	Distribuidora	Semanas / Sábados	Cópias / Sábados	Formato	Público	Renda (R\$)	Valores autorizados (R\$)	Rouanet	Art. 1.º Audiovisual	Art. 2.º Audiovisual	Art. 3.º Audiovisual	Art. 39 MP 2228 1/01	Fincines	Valores Totais Captados (R\$)
1 Tirica de família - O filme	Zabon Produções Audiovisuais Ltda.	RJ	2007	Socá Pádua	FIC	05/10/2007	UNIVERSAL	12	336	película	2.417.193	20.393.792,00	6.000.000,00	640.000,00	2.714.000,00	360.000,00	2.850.000,00			6.214.000,00
2 A grande família - O filme	Globo Filmes	RJ	2006	Maurício Feraris	FIC	26/01/2007	EUROPA/MGM	10	246	película	2.027.385	15.476.242,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00			0,00
3 O primo Beirão	Lercby Produções Ltda.	RJ	2007	Daniel Filho	FIC	10/08/2007	BUENA VISTA	13	103	película	836.726	6.276.229,00	6.954.464,25	730.000,00	3.000.000,00	95.000,00	3.000.000,00			6.835.000,00
4 Mônica em aventura	Diler & Associados Ltda.	RJ	2006	Maurício de Sousa	ANIM	16/02/2007	BUENA VISTA	40	153	película	531.656	3.925.049,00	5.474.933,50	75.000,00	2.199.400,00	160.750,00	2.853.934,56	146.075,44		5.435.150,00
5 O primeiro dia da vida	Filmes do Equador Ltda.	RJ	2007	Macyr Góes	FIC	28/09/2007	WARNER	6	172	película	422.855	2.992.203,00	6.954.962,60	###	1.320.000,00		2.964.544,22			5.889.544,22
6 O pai é o filho	DUETO FILMES E PRODUÇÕES LTDA.	RJ	2007	Monte Gombert	FIC	30/03/2007	EUROPA/MGM	20	100	película	393.253	3.136.833,00	3.126.762,41	75.000,00	1.730.000,00	310.000,00	500.000,00			2.615.000,00
7 Cidades do Rio de Janeiro - O Filme	O2 Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda.	SP	2007	Paulo Morelli	FIC	31/08/2007	FOX	17	129	película	292.035	2.236.643,00	6.561.125,79	640.000,00	1.810.150,00	160.000,00	3.000.000,00			5.410.150,00
8 Casa 2	Filmes do Equador Ltda.	RJ	2006	Bruno Barreto	FIC	06/04/2007	BUENA VISTA	15	153	película	247.292	2.105.386,00	3.871.169,69		880.000,00	200.000,00	2.000.000,00			3.680.000,00
9 Sessenta e seis horas de um verão	Casa de Cinema e Produção Ltda.	RS	2007	Jorge Furtado	FIC	26/07/2007	SONY	16	58	película	190.656	1.472.475,00	4.401.998,81	800.000,00	352.000,00	450.000,00	1.000.000,00			2.602.000,00
10 O passado	HB Filmes Ltda.	SP	2007	Hector Babenco	FIC	26/10/2007	WARNER	9	50	película	173.412	1.599.330,00	6.900.000,00	800.000,00	2.892.395,00	746.915,54	2.350.000,00			6.889.270,54
11 O cheiro do rio	RT Comercio e Serviços de Produção de Filmes	SP	2005	Heitor Dhalia	FIC	23/03/2007	FILMES DO ESTÁGIO	30	12	película	172.696	1.435.439,00	1.887.129,24		399.957,00	150.000,00				449.957,00
12 O magnata	Guliane Filmes Ltda.	SP	2005	Johnny Assis	FIC	15/11/2007	BUENA VISTA	6	67	película	146.572	1.125.523,00	5.311.485,23		1.121.775,00	350.000,00	2.880.000,00			4.351.775,00
13 Não se acabe	O2 Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda.	SP	2007	Philippe Barckski	FIC	07/06/2007	FOX	18	61	película	119.973	980.022,00	5.514.825,91	600.000,00	1.156.150,00	3.000.000,00				4.756.150,00
14 Xuxa em um sonho de menina	Conspiração Entretenimento Ltda.	RJ	2007	Rudy Lagemann	FIC	21/12/2007	WARNER	2	220	película	94.136	631.774,00	5.712.793,54		112.160,00	3.000.000,00		300.000,00		3.412.160,00
15 Anônia	Corção de Salve Transmídia Ltda.	SP	2005	TATÁ Amaral	FIC	09/02/2007	DOWNTOWN	9	125	película	75.428	600.096,00	2.764.089,40	800.000,00	1.581.376,00		382.713,40			2.764.089,40
16 O primeiro dia da vida	DUETO FILMES E PRODUÇÕES ARTÍSTICAS E CINEMATÓGRAFICAS	RJ	2005	Fernanda e Hilton Lessa	DOC	06/04/2007	RIOFILME	16	14	película	63.924	520.400,00	1.588.257,80	668.500,00	570.884,00					1.339.384,00
17 Insequênci	Morena Filmes Ltda.	RJ	2005	Paulo Rogério Almeida	FIC	01/06/2007	BUENA VISTA	23	53	película	59.397	481.334,00	4.565.265,46		400.000,00	250.000,00			128.846,76	3.650.000,00
18 Batismo de Sangue	Quinera Ltda.	MG	2005	Helvécio Ratten	FIC	26/04/2007	DOWNTOWN	16	24	película	56.535	402.345,00	4.532.282,33	###	2.450.000,00	90.000,00				4.350.000,00

19	O mundo em duas voltas	Gullane Filmes Ltda.	SP	2006	David Schurmann	DOC	27/04/2007	EUROPA/MAM	17	16	película	53.109	503.383,00	2.318.096,13	240.000,00	1.865.096,00	213.060,25	2.318.156,25	
20	Pro dia de pescar pela	Tranbellini Filmes e Produções Artísticas Ltda	RJ	2006	João Jardim	DOC	02/02/2007	COPACABANA	11	5	película	51.140	325.211,00	1.620.077,58	435.000,00	520.000,00		955.000,00	
21	Baixo das bestas	Reserva Cultural de Cinema Ltda.	SP	2006	Claudio Assis	FIC	11/05/2007	IMOVISION	26	10	película	48.350	358.258,00	327.891,61	80.000,00			80.000,00	
22	Santiago	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	RJ	2007	João Moreira Salles	DOC	24/08/2007	VIDEOPILMES	11	3	película	48.174	425.707,00	394.926,38				0,00	
23	Podere!	Filmes Enrolamento Conspiração Ltda.	RJ	2007	Arthur Fontes	FIC	02/11/2007	SONY	8	60	película	43.833	361.507,00	5.080.367,02	700.000,00	1.880.000,00		2.580.000,00	
24	Perrinhos	RF Cinema e TV Ltda.	RJ	2006	Lui Farias	FIC	25/12/2007	UNIVERSAL	1	162	película	38.654	267.575,00	4.793.567,44		400.000,00	2.500.000,00		
25	É proibido proibir	El Destino Filmes Ltda.	RJ	2007	Jorge Durán	FIC	27/04/2007	RIEDEL/EMPAIS FILMES	17	13	película	37.182	298.600,00	952.200,30	914.591,60			914.591,60	
26	Na ponta da Vila	NoviART Cinematográfica Ltda. - NIVEL 5	SP	2006	Roberto van Steen	FIC	02/11/2007	PANDORA	5	17	película	37.076	336.738,00	3.416.130,69	620.000,00	1.890.000,00		2.510.000,00	
27	Cão sem dono	Drama Filmes Ltda.	SP	2007	Beto Brand e Renato Casca	FIC	11/05/2007	DOWNTOWN	26	4	película	31.039	241.252,00	2.545.267,87	800.000,00	1.100.000,00	400.000,00	2.500.000,00	
28	Logo de cena	Maltzar Produções Artísticas Ltda.	RJ	2007	Edardo Coutinho	DOC	09/11/2007	VIDEOPILMES	4	8	película	29.001	258.861,00	140.948,50	36.000,00		54.000,00	90.000,00	
29	Sem controle	Anna Produções e Eventos e Assessoria de	RJ	2007	Cris D'Amato	FIC	02/11/2007	FOX	4	40	película	23.598	185.307,00	2.093.658,08	320.000,00	527.900,00	1.025.000,00	1.872.500,00	
30	Cliente - Interconstru	G7 Cinema Ltda.	SP	2007	Guaxo Spaldoro	DOC	15/11/2007	G7 CINEMA	2	3	digital	23.515	196.117,00	949.994,04				0,00	
31	Querê	Gullane Filmes Ltda	SP	2006	Carlos Cortez	FIC	14/09/2007	DOWNTOWN	8	11	película	20.178	144.833,00	3.973.315,73	230.000,00	2.609.008,00	453.000,00	3.282.008,00	
32	Mium	Tranbellini Filmes e Produções Audiovisuais Ltda.	RJ	2007	Sandra Kogut	FIC	15/11/2007	VIDEOPILMES	3	6	película	19.219	174.394,00	4.413.704,35	260.000,00	1.216.330,00		3.388.320,00	
33	Brasilinho	Studio Uno Produções Artísticas Ltda.	RJ	2005	Mika Kaurismaki	DOC	24/08/2007	RIEFLINE	11	9	digital	19.090	165.184,00	2.102.221,79		1.745.036,00		1.749.026,00	
34	A casa de Alice	Cinematográfica Superfilmes Ltda	SP	2007	Chico Teixeira	FIC	15/11/2007	IMOVISION	2	13	película	16.654	150.688,00	2.166.292,84	540.000,00	1.347.694,00	280.591,00	2.168.285,00	
35	Nilton	Caliban Produções Cinematográficas Ltda.	RJ	2006	Silvio Tendler	DOC	17/09/2007	CALIBAN	4	1	película	16.118	116.835,00	639.292,73	110.000,00	339.292,00		445.292,00	
36	Fabricando o mundo	Spectra Midia e Comércio	SP	2006	Décio Mates Jr.	DOC	13/07/2007	FILMES DO ESTÁÇÃO	14	6	película	15.718	105.377,00	1.265.483,00		600.000,00		606.000,00	
37	Redinha de Aranda	Sunufil Produções Artísticas Ltda	RJ	2007	Andriucha Weingarten	DOC	14/09/2007	FILMES DO ESTÁÇÃO	7	23	digital	12.065	106.940,00	0,00				0,00	
38	Os 12 trabalhos	Estúdio Filmes e NIVEL 4	SP	2006	Ricardo Elias	FIC	09/03/2007	IMOVISION	6	9	película	12.048	82.216,00	1.745.014,60	120.000,00	1.432.000,00	30.000,00	32.712,61	1.614.712,61

39	Hércules - 56	RJ	2006	Silvio Dierin	DOC	13/05/2007	RIOFILME	11	6	película	11.820	69.270,00	897.000,00	812.000,00						812.000,00		
40	Oscar - Mito - A vida é um sonho	RJ	2006	Rubens Maciel	DOC	20/04/2007	PIPA PRODUÇÕES	1	8	película	10.281	59.864,00	488.199,13	167.662,00						456.299,00		
41	A Via Lactea	SP	2007	Lina Chané	FIC	02/11/2007	EUROPA/MAH	9	5	película	9.610	82.550,00	1.592.444,20	550.000,00	160.000,00	44.201,55				754.204,55		
42	Brichos - Multimídia Lda.	PR	2006	Paulo Munhoz	ANIM	02/02/2007	PANDA FILMES	1	10	película	7.732	38.563,00	871.497,26	100.000,00	80.000,00					763.199,00		
43	3 irmãos - O passageiro de sangue	RJ	2006	Angela Patricia Reinger	DOC	17/08/2007	FILMES DO ESTACAO	8	8	digital	6.873	62.234,00	0,00							0,00		
44	passageiro de sangue - do Arquivo do Arquivo	RJ	2006	Filipe Tambalini	FIC	12/01/2007	CALIFORNIA	3	13	película	5.478	42.865,00	2.895.558,88	695.000,00	80.000,00	200.999,61					2.445.999,61	
45	Carreiras	RJ	2005	Domingos Silva	FIC	22/06/2007	FILMES DO ESTACAO	9	8	digital	5.374	39.766,00	283.466,67	120.000,00	30.000,00	23.692,06					173.692,06	
46	Bem-vindos ao mar	SP	2007	Leon Gieff	DOC	21/09/2007	VIDEOPILMES	4	10	digital	4.774	40.803,00	0,00								0,00	
47	O dino do mar	SP	2005	Oderico Mendes	FIC	03/08/2007	PANDORA	ND	18	película	4.062	22.101,00	6.753.347,64	3.492.200,00	160.000,00						5.945.700,00	
48	500 almas	SP	2004	Joel Pizani	DOC	29/06/2007	RIOFILME	7	3	película	3.833	26.489,00	1.163.500,00	1.163.500,00							1.163.500,00	
49	Capará	SP	2005	Flávio Frederico	DOC	08/06/2007	KINOSÓPHO	6	5	película	3.508	21.120,00	586.706,00	72.000,00							72.000,00	
50	Meirel - Elmba - A capoeira iluminada	RJ	2005	Luiz Fernando Goulart	DOC	10/08/2007	RIOFILME	6	6	digital	3.336	21.433,00	621.505,17	100.000,00	521.260,00						621.260,00	
51	Neteoro	RJ	2007	Diego de la Tesera	FIC	22/06/2007	IMOVISION	5	16	película	3.245	22.727,00	5.778.580,88	2.741.029,00	300.000,00						4.774.029,00	
52	Ôdique?	RJ	2005	Felipe Jeffly	FIC	04/05/2007	FILMES DO ESTACAO	10	5	película	3.204	23.951,00	0,00								0,00	
53	PQD	RJ	2007	Guilherme Coelho	DOC	07/12/2007	VIDEOPILMES	4	5	película	2.802	12.490,00	293.736,87	31.000,00							31.000,00	
54	Grupo Corpo 30 anos - Uma	RJ	2006	Fábio Barreto e Marcelo Sabido	DOC	15/11/2007	RIOFILME	6	8	película	2.743	24.479,00	997.516,00	987.516,00							987.516,00	
55	Esse - Autor	BA	2004	José Azeite Jr.	FIC	25/05/2007	PANDORA	11	6	película	2.693	16.646,00	498.465,80	292.250,00							292.250,00	
56	Conexão - Autor bom é	RJ	2006	André Stampo, Cynthia Simb.	FIC	27/07/2007	RIOFILME	4	3	película	2.248	11.013,00	0,00								0,00	
57	Senhora - Autor	RJ	2005	Fábio Barreto	FIC	25/05/2007	RIOFILME	8	8	película	2.185	13.398,00	2.364.335,28	1.356.000,00	196.072,00							1.687.332,00
58	Caravanas - Histórias de negro	SP	2005	Luciano Cury	DOC	01/06/2007	DOWNTOWN	11	3	película	1.590	16.594,00	987.487,92	899.000,00							899.000,00	

59	Person	Leitura Filmes Ltda.	SP	2006	Meira Pessoa	DOC	10/08/2007	MAIS FILMES	5	3	película	1.518	9.854,00	162.186,27	132.186,00				132.186,00	
60	Viviva rico sobeira não rica	Planeta e Mídia Produções Culturais	SP	2006	José Fonseca e Costa	FIC	12/04/2007	MAIS FILMES	2	2	película	1.494	13.039,00	0,00					0,00	
61	3 etes	Casa da Cinema de Porto Alegre	RS	2007	Carlos Gerbase	FIC	07/12/2007	CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE	1	6	digital	1.359	7.690,00	0,00					0,00	
62	Bingo Alegre - Meu canto amaldiçoado	Criera Araújo e Produção Savaia Mc	RS	2006	Cláudio Argon e Jaime Letarar	DOC	23/03/2007	PANDA FILMES	3	2	película	1.356	7.812,00	464.370,00	314.000,00					314.000,00
63	E.S. nas brasas, moço	E.S. Condições Ltda.	RJ	2007	Elizete Ewold	FIC	20/04/2007	RIOFILME	1	3	película	1.072	7.979,00	207.043,58						0,00
64	O longo caminho brasileiro	Andaluz Produções Cinematográficas Ltda.	RJ	2007	José Mariani	DOC	02/11/2007	RIOFILME	5	1	digital	1.022	5.359,00	0,00						0,00
65	O fim do sem fim	Banana Filmes Ltda.	RJ	2000	Baco Magalhães	DOC	09/03/2007	FILMES DO ESPAÇO	4	3	digital	990	8.227,00	196.739,00	125.000,00					125.000,00
66	O Engenho de 26 Urs	Urca Filmes Ltda.	RJ	2006	Vladimir Carvalho	DOC	14/12/2007	INOVATION	1	5	película	891	8.332,00	185.479,91	40.000,00					40.000,00
67	Alcobaça	Tela Produções Audiovisuais Ltda.	MG	2005	Marília Rocha	DOC	14/09/2007	JATÁ FILMES	7	2	película	857	5.870,00	60.000,00	60.000,00					60.000,00
68	A margem do concreto	24 Vrs Filmes Ltda. ME	SP	2006	Eduardo Mocarzel	DOC	02/03/2007	MAIS FILMES	2	3	película	660	4.474,00	541.199,88	364.686,90	136.000,00				500.608,90
69	Em trânsito	AB Vídeo Ltda. ME	RJ	2003	Henri Arraes Gervazeau	DOC	18/05/2007	MAIS FILMES	3	1	digital	579	1.810,00	597.188,69	366.259,00					366.259,00
70	Serras da esordem	Extrema Produções Artísticas Ltda.	SP	2005	Andrea Tonacci	DOC	30/11/2007	USINA DIGITAL	6	1	película	273	2.341,00	448.000,00	335.000,00	51.000,00				386.000,00
71	Remissão	Planeta Servicos Culturais Ltda	RJ	2006	Silvio Coutinho	FIC	07/12/2007	RIOFILME	1	3	digital	298	2.147,00	841.376,20	400.000,00					400.000,00
72	As tentações do imito Sabidinho	José Wellington Produções	CE	2006	José Araújo	FIC	13/07/2007	RIOFILME	2	2	película	270	2.035,00	1.932.000,00	1.151.599,00					1.151.599,00
73	I Hake São Paulo	Intuit Filmes	USA	2005	David Toledo Barros	FIC	06/04/2007	INTUIT FILMS	2	ND	película	215	566,00	0,00					0,00	
74	A história das três Marias	25 Três Marias Audio Visuais Ltda.	MG	2007	Silvana Soares Zecchia	FIC	23/09/2007	25 TRÊS MARIAS AUDIO VISUAIS	ND	1	película	ND	ND	186.320,00	186.320,00					186.320,00
75	Festa de área	DK Produções	RJ	2006	Jamela Filadelfina e Filadelfina A Silva	DOC	04/05/2007	RTM CONNECTION	ND	ND	digital	ND	ND	446.280,32	40.000,00					240.000,00
76	Inscrições dos aflitos	Turipes Print Produções Ltda	RS	2006	Beto Souza	DOC	09/03/2007	67 CINEMA	1	3	película	ND	ND	0,00						0,00
77	O quinze	Mencasal Produções Artísticas Ltda	RJ	2004	Jurandir Oliveira	FIC	25/05/2007	PIPA PRODUÇÕES	1	2	película	ND	ND	2.465.999,90	459.000,00	1.250.000,00				1.709.000,00
78	Planilha Invenção de 2007	Choncha Produções Cinematográficas Ltda.	RJ	2005	Osvaldo Caldeira	DOC	16/03/2007	GRUPO NÓVO	ND	1	película	ND	ND	446.306,62	150.000,00					150.000,00



Longas-Metragens Brasileiros Lançados Comercialmente no Mercado de Salas de Exibição - 1995-2008

Ano de Lançamento	Título	Diretor	Empresa Produtora **	UF	Gênero	Distribuidora	Valores Totais Autorizados*** (R\$)	Total Captado (R\$)	Renda	Público	Salas *
	1958: o ano em que o mundo descobriu o Brasil	José Carlos Asberg	Palmares Produções e Jornalismo Ltda	RJ	Documentário	Pandora	2.332.381,36	868.000,00	26.049,00	3.520	030039
	5 frações de uma quase história	Amandio Mendiz, Cristiano Abud, Chris Azzi, Guilhermino Bahia, Lucas Gonjov e Thales	Camisa Listrada Ltda	MG	Ficção	Usina Digital	1.596.646,90	1.450.553,00	45.554,00	6.420	040350
	A casa da mãe Joana	Hugo Cavanna	MAC Comunicação e Produção Ltda.	RJ	Ficção	Imagem	3.258.712,00	3.852.415,78	1.574,50	525.035	030012
	A dança da vida	Juan Zapata	Estação Elétrica Produção de Cinema e Vídeo Ltda	RS	Documentário	Zapata Filmes	0,00	0,00	334	334	-
	A guerra dos Rocha	Jorge Fernando	Total Entertainment Ltda.	RJ	Ficção	Fox	4.976.539,61	3.285.000,00	2.282.939,00	345.964	060117
	A margem da linha	Gisella Callas	Cinemas Filmes-CF Ltda	SP	Documentário	Cinemas Filmes	380.125,96	0,00	1.432,50	157	070043
	A mulher do meu amigo	Cláudio Torres	Conspiração Filmes Entretenimento Ltda.	RJ	Ficção	Disney	5.623.452,85	3.443.651,00	1.069.344,00	141.218	050359
	A outra margem	Luís Felipe Rocha	Plateau Marketing e Produções Culturais	SP	Ficção	Pólifilmes	0,00	0,00	9.840,50	930	-
	Ainda orangotangos	Guatavo Spolidoro	Cinematográfica Clube Silêncio Ltda	RS	Ficção	Pandora	249.820,83	157.388,65	47.149,70	6.159	070451
	Andarilho	Ceo Guimarães	Cinco em Ponto Ltda ME	MG	Documentário	Usina Digital	531.508,46	521.000,00	9.437,50	1.320	050286
	As filhas de Chiquita	Priscilla Brasil	Companhia Amazônica de Filmes S/ S Ltda	RJ	Documentário	Jalá Filmes	0,00	0,00	1.228,92	270	080004
	Bezerro de Menezes - O diário de um espírito	Glauber Filho e Joe Pimental	Associação Estação da Luz	CE	Ficção	Fox	0,00	0,00	3.534.245,00	443.143	-
	Bodas de papel	Ariél Sturm	Centro de Cultura Cinematográfica Providence.	SP	Ficção	Pandora	1.852.500,00	1.304.290,96	96.390,00	16.462	030154
	Brigada Pára-Quedista	Evaldo Mocarzel	Casa Azul Produções Artísticas Ltda.	RJ	Documentário	Pólifilmes	491.302,38	0,00	786,00	162	050335
	Café dos mestros	Miguel Kohan	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	SP	Ficção	Glaz	450.527,38	300.000,00	50.752,00	5.396	060263
	Cana quente	Luiz Alberto Zakir	Glaz Entretenimento Ltda	SP	Ficção	Glaz	0,00	0,00	550,50	163	-
	Castelar e Nelson Dantas no país dos generais	Carlos Alberto Pretes Correia	Sertaneja de Cinema Ltda ME	RJ	Documentário	Jalá Filmes	100.000,00	100.000,00	3.094,50	383	070472
	Chega de saúde	Lais Bodanzky	Guilane Entretenimento S.A. / Burti Filmes	SP	Ficção	Disney	5.038.324,72	5.038.324,00	1.391.603,00	205.893	040267
	Cleópatra	Júlio Bressane	Filmes do Rio de Janeiro Ltda	RJ	Ficção	Riolime	3.481.655,50	3.366.019,99	45.116,00	7.241	040144
	Condor	Roberto Maeder	Taba Filmes Produções Audio Visual Ltda / Focus Films Ltda	RJ	Documentário	Lumière	725.809,34	490.000,00	ND	ND	013764
	Corpo	Rossana Foglia e Rubens Revald	Glaz Entretenimento Ltda	SP	Ficção	Pandora	775.000,00	689.000,00	33.965,00	5.428	050280
	Deserto Feliz	Paulo Caldas	Camará Filmes Ltda	PE	Ficção	Filmes do Estação	2.181.394,11	1.415.000,00	41.967,80	6.395	024059
	Devoção	Sergio Sanz	S.Sanz Produções Artísticas Ltda / Film Factory do Brasil Ltda / Panda Filmes Ltda	RJ	Documentário	Riolime	824.052,22	600.000,00	18.643,00	2.608	060238
	Dias e noites	Beto Souza	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	SP	Ficção	PlayArte	2.172.163,49	1.346.889,14	43.996,73	5.818	024045
	Dot.com	Luís Galvão Telles	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	RJ	Ficção	Videofilmes	0,00	0,00	46.984,00	5.478	-
	Encarnação do demônio	José Mojica Martins	Olhos de Cão Produções Cinematográficas Ltda ME / Guilane Entretenimento S.A.	SP	Ficção	Fox	1.431.959,96	1.431.959,96	184.403,00	25.762	030118
	Ensaio sobre a cegueira	Fernando Meirelles	OZ Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda.	SP	Ficção	Fox	7.000.000,00	6.900.000,00	7.703.078,00	892.272	070075
	Entre lençóis	Gustavo Nieto Roa	Centaurus Filmes Ltda	SP	Ficção	Imagem	861.823,27	589.414,37	1.100.615,00	132.414	080074
	Era uma vez...	Breno Silveira	Conspiração Filmes Entretenimento Ltda.	RJ	Ficção	Sony	7.486.029,09	5.413.482,55	4.558.034,00	570.470	060256
	Estômago	Marcos Jorge	Citizencrane Produções Artísticas Ltda ME	PR	Ficção	Downtown	475.181,55	250.000,00	808.377,00	90.498	070420
	Falsa louca	Carlo Reichembach	Dezenove Som e Imagens Produções Ltda.	SP	Ficção	Inovision	2.950.000,00	2.117.540,00	82.600,00	11.786	040081
	Feliz Natal	Salton Mello	Bananeira Filmes Ltda / Selton Mello Produções Artísticas Ltda	RJ	Ficção	Europa	1.999.021,03	1.970.000,00	159.031,45	21.192	050157
	Fim da linha	Gustavo Steinberg	Fis Produções Ltda	SP	Ficção	Pandora	1.447.924,68	948.211,71	23.958,00	10.114	023744
	Fronteira	Rafael Conde	Ala Arte Produções ME	MG	Ficção	Usina Digital	1.644.493,02	846.000,00	11.685,90	1.475	030265
	Garoto cósmico	Alé Abreu	Ala Arte Produções Ltda	SP	Animação	Downtown	1.642.384,00	1.642.390,00	179.840,00	36.461	040162
	Iluminados	Cristina Leal	Comtexto Produções e Publicações Artísticas Ltda	RJ	Documentário	Downtown	285.070,14	152.187,00	9.273,00	1.140	030229
	Júlio	Maris Augusta Ramos	Diler & Associados Ltda.	RJ	Documentário	Filmes do Estádio	1.500.000,00	1.509.217,00	137.240,00	20.367	050064
	Juventude	Domingos Oliveira	Teatro Ilustre Produções Artísticas Ltda / Filmes do Estádio	RJ	Ficção	Filmes do Estádio	1.947.649,60	861.365,98	52.531,00	5.017	060207
	L.A.P.A.	Walter Salles e Daniela Thomas	Convênios Locadora e Comércio de Conveniências Ltda	RJ	Documentário	Pipa Produções	0,00	0,00	3.232,00	809	-
	Linha de passe	Walter Salles e Daniela Thomas	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	RJ	Ficção	Universal	5.468.106,36	0,00	1.434.833,00	163.666	050336

2008



Longas-Metragens Brasileiros Lançados Comercialmente no Mercado de Salas de Exibição - 1995-2008

Ano de Lançamento	Título	Diretor	Empresa Produtora **	UF	Gênero	Distribuidora	Valores Totais Autorizados*** (R\$)	Total Captado (R\$)	Renda	Público	Salic **
	Mamã, nossa história de amor	Lúcia Murat	Tatag Filmes e Vídeo Ltda	RJ	Ficção	Filmes do Estácio	3.297.377,34	2.900.255,00	165.520,00	28.268	050196
	Memória para uso diário	Beth Formaglini	Ado Vídeo Ltda ME	RJ	Documentário	Pipa Produções	0,00	0,00	1.084,00	354	-
	Novo Brasil	Daniela Brolman	Videoforum Filmes Produções Artísticas Ltda	SP	Documentário	Pipa Produções	0,00	0,00	3.941,75	1.008	-
	Novo nome é Dindi	Bruno Safadi	TB Produções Ltda	RJ	Ficção	Ridolime	0,00	0,00	2.565,00	458	-
	Novo nome não é Johnny	Muuro Lima	Atitude Produções e Empreendimentos Ltda	RJ	Ficção	Sony/Downtown	6.131.432,92	5.805.097,30	18.092.043,00	2.099.294	040244
	Mulheres sexo verdadeiras mentiras	Euclydes Marinho	Dona Rosa Produções Artísticas Ltda	RJ	Ficção	Filmes do Estácio	439.245,25	150.345,55	151.367,00	16.219	060069
	Musicagen	Edu Tatilloque e Nereu Cerdáez	Planejamento em Empreendimentos Audiovisuais Ltda.	SP	Documentário	Raiz Produções	331.057,04	289.600,00	1.283,00	197	050095
	Nome próprio	Murilo Salles	Cinema Brasil Digital - Escritório de Planejamento em Empreendimentos Audiovisuais Ltda.	RJ	Ficção	Downtown	233.252,68	0,00	270.962,00	32.769	070137
	Nossa vida não cabe num Opala	Reinaldo Pinheiro	Olhos de Cão Produções Cinematográficas Ltda ME	SP	Ficção	Imovision	476.477,00	476.477,00	83.528,00	21.982	040003
	O aborto dos outros	Carla Gallo	Sequência 1 Ltda	SP	Documentário	Califórnia	939.030,38	585.256,26	14.137,00	1.889	050190
	O banheiro do papa	César Charlone e Enriquez	U2 Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda	SP	Ficção	Imovision	0,00	0,00	550.316,00	66.770	070500
	O demônio de olhos pretos	Heroldo Barbosa	Valentim Produções Artísticas Ltda	RJ	Ficção	MovieMobz	1.414.173,80	600.000,00	2.853,50	264	023987
	O guerreiro Didi e a ninfa Lili	Marcus Figueiredo	Diler & Associados Ltda	RJ	Ficção	Disney	4.942.220,24	4.936.903,00	2.996.388,00	647.555	070049
	O mistério da estrada de Sintra	Jorge Pazão da Costa	REP Produções Associadas Ltda	SP	Ficção	Teleimage	0,00	0,00	5.451,00	687	-
	O mistério do samba	Lula Buarque e Carol Jabour	Conspiração Filmes Entretenimento Ltda / Monte, Citação e Produção Ltda	RJ	Documentário	Videofilmes	1.880.374,49	1.200.000,00	291.543,40	35.574	050139
	O retorno	Rodolfo Nanni	Akron Ltda	SP	Documentário	Pandora	686.822,16	679.926,00	3.113,00	364	050075
	O romance do vaqueiro voador	Manfredo Caldas	Folkino Produções Audiovisuais Ltda ME	DF	Documentário	Polifilmes	1.120.525,00	600.000,00	5.717,80	1.010	050229
	O Sal da Terra	Elói Pires Ferreira	Labo Vídeo Produções Artísticas Ltda	PR	Ficção	Labo Comunicação	548.882,04	549.400,00	ND	ND	012074
	O tempo e o lugar	Carlos Alberto Riccelli	Pulsar Produções Artísticas e Culturais Ltda	SP	Ficção	Europa	4.477.319,89	3.983.000,00	417.655,00	58.631	014525
	Olho de boi	Eduardo Escobar	Cinefilmes Ltda	RJ	Documentário	Videofilmes	900.000,00	700.000,00	11.168,00	1.512	060032
	Onde andará Dulce Velga?	Hermano Ferra	Luz XXI Cine Vídeo Ltda	SP	Ficção	Pandora	628.000,00	190.000,00	7.165,00	1.295	070063
	Orquestra dos meninos	Guilherme de Almeida Prado	Star Filmes Ltda	SP	Ficção	Califórnia	4.832.132,05	2.921.898,18	31.930,00	3.917	030065
	Os desafiados	Paulo Thiago	Malodrama Produções Ltda	RJ	Ficção	Paramount	5.233.952,57	4.098.000,00	383.223,00	63.277	030183
	Os desafiados	Walker Lima Jr.	Tambellini Filmes e Produções Audiovisuais Ltda.	RJ	Ficção	Downtown	5.898.044,81	6.898.044,81	1.663.446,78	194.043	012078
	Oséio e as letras	Marcelo Masagão	Um Minuto Marketing Produções Culturais Ltda.	SP	Ficção	Imovision	379.428,17	291.937,33	6.322,00	876	040142
	Panair do Brasil	Marco Alberg	Índiana Produções Cinematográficas Ltda	RJ	Documentário	Downtown	505.808,50	200.000,00	31.377,50	3.951	024043
	Pan-cinema permanente	Carlos Nader	Já Filmes S/S Ltda	SP	Documentário	Já Filmes do Estácio	0,00	0,00	15.081,83	2.684	-
	Pequenas histórias	Helvécio Ratto	Quimera Filmes Ltda	MG	Ficção	Filmes do Estácio	1.485.963,26	1.485.963,26	329.482,00	72.222	050277
	Pindorama - A verdadeira história dos 7 anões	Roberto Benfimer, Lúlia Queloz e Leo Cavallari	TV Zero Cinema Ltda / Luni Produções Ltda	RJ	Documentário	MovieMobz	0,00	0,00	10.307,16	1.636	-
	Polaróides urbanos	Ricardo Falabella	Filmes do Equador Ltda.	RJ	Ficção	Disney	6.531.279,42	5.990.000,00	837.665,00	108.277	040250
	Pré-rito perfeito	Gustavo Pizzi	Saraquina Filmes e Produções Culturais Ltda	RJ	Documentário	Pipa Produções	0,00	0,00	8.194,00	1.506	-
	Quanta B	Marcelo Galvão	Gata Cine Produções Ltda	SP	Ficção	Gatocine	0,00	0,00	2.332,00	356	-
	Romance	Walf Arraes	Natacha Enterprises Ltda	RJ	Ficção	Disney	6.834.361,88	4.950.255,00	1.980.728,00	295.470	060053
	Sexo com amor?	Wolf Maya	Total Entertainment Ltda	RJ	Ficção	Fox	4.986.100,00	3.547.305,00	432.195	060013	-
	Show de bola	Alexander Pickl	Araná Produções, Eventos e Assessoria de Marketing Ltda.	RJ	Ficção	Imagem	0,00	0,00	191.318,00	26.893	-
	Terra vermelha	Marco Bacchi	Giuliane Entretenimento S.A.	SP	Ficção	Paris	1.555.777,01	699.999,98	38.550,27	4.366	070243
	Última parada - 174	Bruno Barreto	RP Produções Associadas Ltda / Novi & Art. Produções Cinematográficas Ltda	SP	Ficção	Paramount	8.603.362,14	3.902.500,00	3.723.809,00	523.987	050181
	Valsa para Bruno Stern	Paulo Nascimento	Accorde Filmes Ltda	RS	Ficção	Panda Filmes	2.174.650,87	2.096.559,40	28.837,50	5.140	040279
	Vingança	Paulo Pons	Pax Filmes Produtora Ltda	RJ	Ficção	Ridolime	0,00	0,00	1.1044,46	1.943	-

Fontes: SALIC, SADIIS - Sistema de Acompanhamento de Distribuição (ANCINE), Filme B, Secom e Empresas Distribuidoras. Valores Autorizados e Captados pelas Leis de Incentivo Federais, excluindo editais de fomento direto e outras fontes de recursos - Fonte: SALIC/ANCINE - Dados em 31/07/2009. ** SALIC - número de cadastro no Sistema de Acompanhamento das Leis de Incentivo à Cultura. Há longas-metragens com mais de um projeto inscrito no SALIC (por exemplo, um segundo projeto pode ser aberto para a comercialização da obra). *** Empresa Produtora: no caso dos projetos inscritos no SALIC, a empresa produtora considerada foi a proponente do projeto principal. **** Valores Autorizados para Captação de Recursos pelas leis de incentivo federais, exclusiva contrapartida e outras fontes. ***** Valores Captados pela Lei Rouanet. A partir de 2002, consideram apenas projetos aprovados para captação na Lei Rouanet pela ANCINE.

ANEXO B

Tabela da Ancine

Público e renda por ano e gênero

Série Histórica - Filmes Nacionais Lançados - 1995-2008
Público e Renda por ano e gênero

Público por Ano - Gênero: Ficção e Animação	
Ano de Lançamento	Público
1995	3.258.463
1996	805.835
1997	3.735.929
1998	4.327.989
1999	6.006.641
2000	6.339.193
2001	7.885.651
2002	6.674.126
2003	22.162.444
2004	15.032.637
2005	10.063.996
2006	10.619.472
2007	8.714.344
2008	8.389.968
Total geral	114.016.688

Renda por Ano - Gênero: Ficção e Animação	
Ano de Lançamento	Renda
1995	14.568.588,00
1996	3.737.739,00
1997	16.505.147,00
1998	18.604.001,00
1999	24.837.629,00
2000	31.599.562,00
2001	40.159.329,00
2002	36.261.974,00
2003	134.446.578,58
2004	99.203.779,00
2005	70.662.050,00
2006	77.991.891,00
2007	68.769.355,00
2008	64.662.675,87
Total geral	702.010.298,45

Série Histórica - Filmes Nacionais Lançados - 1995-2008
Público e Renda por ano e gênero

Público Por Ano - Gênero: Documentário	
Ano de Lançamento	Público
1995	20.045
1996	265.017
1997	14.984
1998	2.568
1999	86.138
2000	5.476
2001	62.414
2002	496.208
2003	129.362
2004	462.236
2005	114.373
2006	108.099
2007	398.590
2008	86.161
Total geral	2.251.671

Renda por Ano - Gênero: Documentário	
Ano de Lançamento	Renda
1995	112.500,00
1996	1.004.415,00
1997	59.290,00
1998	12.703,00
1999	424.362,00
2000	10.509,00
2001	316.580,00
2002	3.060.627,00
2003	882.602,00
2004	3.212.892,00
2005	898.930,50
2006	777.279,00
2007	3.185.301,00
2008	658.691,36
Total geral	14.616.681,86

Série Histórica - Filmes Nacionais Lançados - 1995-2008
Público e Renda por ano e gênero

Público por Ano - Geral	
Ano de Lançamento	Público
1995	3.278.508
1996	1.070.852
1997	3.750.913
1998	4.330.557
1999	6.092.779
2000	6.344.669
2001	7.948.065
2002	7.170.334
2003	22.291.806
2004	15.494.873
2005	10.178.369
2006	10.727.571
2007	9.112.934
2008	8.476.129
Total geral	116.268.359

Renda por Ano - Geral	
Ano de Lançamento	Renda
1995	14.681.088,00
1996	4.742.154,00
1997	16.564.437,00
1998	18.616.704,00
1999	25.261.991,00
2000	31.610.071,00
2001	40.475.909,00
2002	39.322.601,00
2003	135.329.180,58
2004	102.416.671,00
2005	71.560.980,50
2006	78.769.170,00
2007	71.954.656,00
2008	65.321.367,23
Total geral	716.626.980,31

Fontes: SALIC, SADIS - Sistema de Acompanhamento de Distribuição (ANCINE), Filme B, Sedcmrj e Empresas Distribuidoras.
Valores Autorizados e Captados pelas Leis de Incentivo Federais, excluindo editais de fomento direto e outras fontes de recursos -
Fonte: SALIC/ANCINE - Dados em 31/ 07/ 2009.

ANEXO C

Fichas técnicas

O prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos)

Direção: Paulo Sacramento

Produção: Gustavo Steinberg e Olhos de Cão Produções Cinematográficas

Duração: 123 minutos

Ano: 2004

Cidade: São Paulo

Roteiro: Paulo Sacramento

Fotografia: Aloysio Raulino

Montagem: Ide Lacreta e Paulo Sacramento

Técnico de som direto: Louis Robin e Márcio Jacovani

Mixagem: Ricardo Reis

Suporte de captação: Vídeo (Mini DV)

Suporte de projeção: 35 mm

Fala tu

Direção: Guilherme Coelho

Produção: Maurício Andrade Ramos, Mano Tales, Nathaniel Leclery

Co-produção: Matizar e Videofilmes

Duração: 74 minutos

Ano: 2003

Cidade: Rio de Janeiro

Roteiro: Nathaniel Leclery

Fotografia: Alberto Bellezia

Montagem: Márcia Watzl

Som: Leandro Lima

Distribuição: Riofilme

Suporte de captação: DV cam

Suporte de projeção: 35 mm

Justiça

Direção: Maria Augusta Ramos

Produção: Luís Vidal, Niek Koppen, Jan de Ruiter e Rennée Van der Grinten

Duração: 100 minutos

Ano: 2004

Cidade: Rio de Janeiro

Roteiro: Maria Augusta Ramos

Fotografia: Flávio Zangrandi

Montagem: Virgínia Flores, Maria Augusta Ramos e Joana Coilier

Estúdio: Selfmade Films, NPS e limite Produções

Ônibus 174

Direção: José Padilha

Co-direção: Felipe Lacerda

Produção: José Padilha e Marcos Prado

Co-produção: Rodrigo Pimentel

Duração: 128 minutos

Ano: 2002

Cidade: Rio de Janeiro

Fotografia: César Moraes e Marcelo Guru

Montagem: Felipe Lacerda

Música: João Nabuco e Sasha Ambak

Distribuição: Riofilme, Think Film e Zazen Produções

O cárcere e a rua

Direção: Liliana Sulzbach

Produção: Annette Bittencourt, Everson Nunes, José Pedro Goulart, Ricardo Baptista da Silva, Zeppelin Filmes

Duração: 80 minutos

Ano: 2004

Cidade: Porto Alegre

Estúdio: Kiko Ferraz Studios

Roteiro: Liliana Sulzbach e Ângela K. Pires

Fotografia: Sadil Breda

Montagem: Ângela K. Pires

Distribuição: Pandora Filmes

ANEXO D

Cartazes dos filmes

MATIZAR | VIDEFILMES | TELEIMAGE | PREFEITURA DO RIO | RINDES | PETROBRAS APRESENTAM

FESTIVAL DE BERLIM   FESTIVAL DE MIAMI 


MELHOR DOCUMENTÁRIO JÓIA POPULAR | MELHOR DIREÇÃO

FALA TU

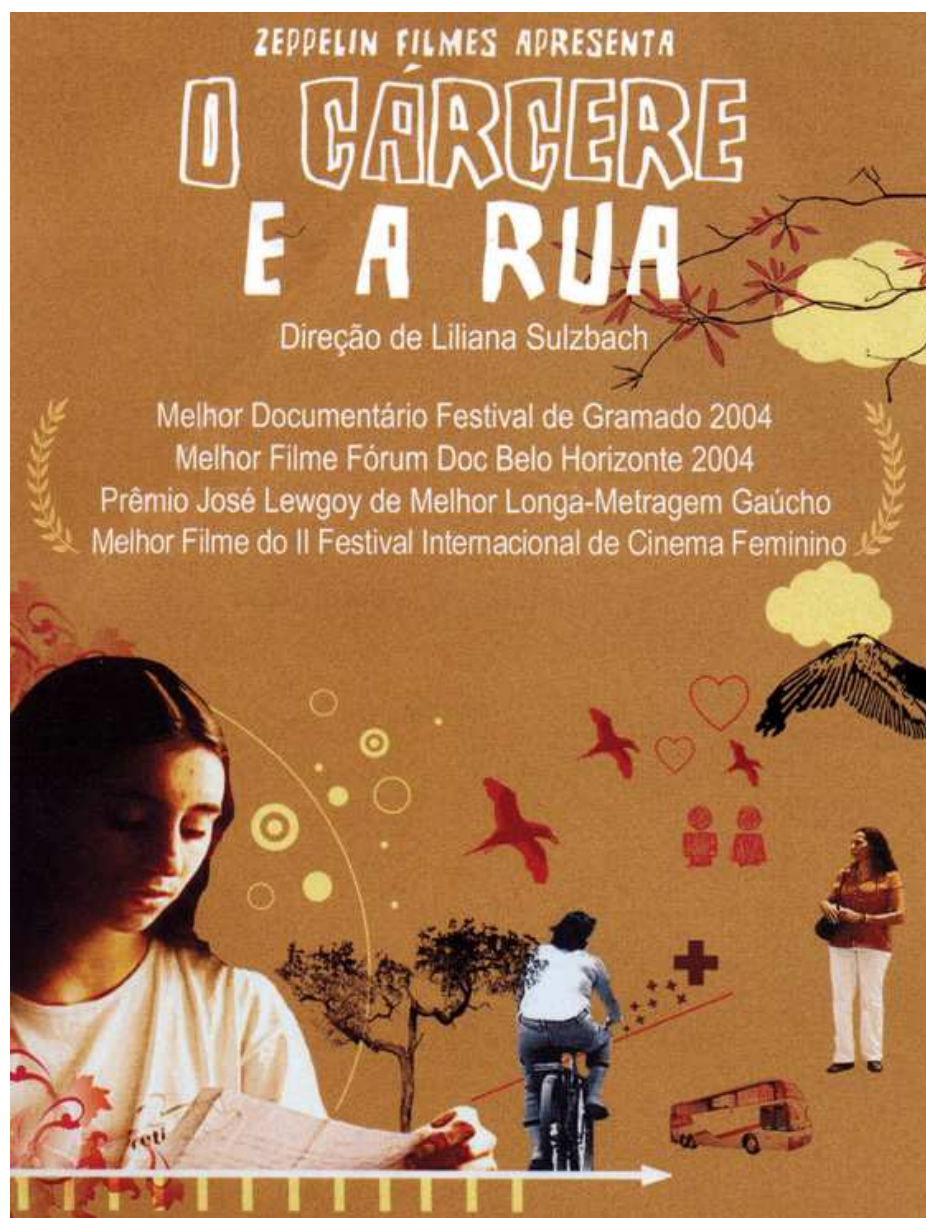


três vidas. realidade e sonho

DIREÇÃO GUILHERME COELHO | ACESSÍVEL NATHANIEL LECLERY | MONTAGEM WAGNER WATZEL | FOTOGRAFIA ALBERTO BELLEZIA
 SOM DIFERTE LEONARDO LIMA | PRODUÇÃO MARCELO BARRODE RAMOS, MARIO TALLE, NATHANIEL LECLERY e GUILHERME COELHO | PARALELA ASSISTENTE PATRICK SIARETTA
 PRODUTORA EXECUTIVA ROSA GARDINI | EXECUÇÃO DE SERVIÇOS GUSTAVO DA SILVA e GISELE COSTINI | EDITORIAL ANDRÉ BARRODE RAMOS | FINALIZAÇÃO DE IMAGEM FLAVIA BARRODE RAMOS
 REALIZAÇÃO JAMPY e NATHANIEL LECLERY | CAPTURAÇÃO DE TV FRANCIS MARCELO PIARAZZI | TÍTULOS NATHANIEL LECLERY, WAGNER WATZEL, MARIO TALLE e PAULO FERNANDO KONGARITS | INTERTÍTULO
 VLADIMIR ALEXANDRE "BARRABANDA" DE OLIVEIRA, OTAVIANO MENDONÇA e ANDRÉLUZ BARBOSA | BASTINELLI AZEVEDO | SOM DIFERTE ALEXANDRE MOURÃO, ANIELLE SÁBAY SÁBAY, LUIZ HENRIQUES PEREIRA,
 LUIZ PAULO AMARAL, JOSÉ CARLOS DA SILVA, SYLVIA BUCKENWALD, VANDUCCI DA SILVA e LUIZ VITTILOMI ARISSON JOSE PIARAZZI, ALEXANDRA HOJE, ANA CRISTINA LEMUS, FÁBIO
 PUGALINEIRA, VIVIANA ALVESINA, TÁBARE MONTENEGRO, JOÃO LUIZ REZENDO, MARIA CAROLINA FERNANDES BARRODE RAMOS, PRISCYLA ZANGARINI, RUIZÉLIA MARCELO PIARAZZI

 www.matizar.com.br





BUS
174

"Worth comparing to 'City of God'.
Has the force of tragedy and the depth
of first-rate investigative journalism.
WRENCHING AND ABSORBING!"
—A.D. Scott, *THE NEW YORK TIMES*

"One of the year's most gripping films.
NOT TO BE MISSED!"
—Mike D'Angelo, *Time Out*

"**UNFETTERED REMARKABLE!**"
—Rob Nelson, *The Village Voice*

"**EXTRAORDINARY!**"
—New York Magazine

THINKFilm IN ASSOCIATION WITH HBO/CINEMAX DOCUMENTARY FILMS PRESENTS A ZAZEN PRODUCTION
 "BUS 174" DIRECTED BY JOSÉ PATILHA PRODUCED BY JOSÉ PATILHA AND MARCOS PRADO CO-DIRECTOR FELIPE LACERDA
 CO-PRODUCER RODRIGO PIMENTEL RESEARCHERS FERNANDA CARDOZO JORGE ALVES EDITOR FELIPE LACERDA MUSIC JOÃO NABUCA SACHA AMBACK
 CINEMATOGRAPHY CEZAR MORAES MARCELO GURU SOUND ALUISIO COMPASSO VAN SALDANHA

HBO/CINEMAX DOCUMENTARY FILMS

THINKFilm

justiça

