



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA - UniCEUB
FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS -FATECS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA ORIENTADORA: CLAUDIA BUSATO
ORIENTANDA: ALESSANDRA BRAGA DE JÚLIO/2051240/0

O DOCUMENTÁRIO COMO GÊNERO NARRATIVO
Narrativa, ficção e realidade no documentário *juízo*

Brasília
2008

Alessandra Braga de Júlio

O DOCUMENTÁRIO COMO GÊNERO NARRATIVO

Narrativa, ficção e realidade no documentário *juízo*

Trabalho apresentado à Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Orientadora: Claudia Busato

Brasília
2008

Alessandra Braga de Júlio

“Num filme o que importa não é a realidade,
mas o que dela possa extrair a imaginação”

Charles Chaplin

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos meus pais, pelo carinho e compreensão

À professora Claudia Busato, pela dedicação e auxílio

Aos professores de Comunicação Social do UniCEUB, pelos ensinamentos

Aos colegas e amigos, pelo carinho e incentivo.

RESUMO

A função geral do documentário é registrar e comentar um fato, ambiente ou determinada situação. Na visão de Bill Nichols, o documentário é um gênero cinematográfico que se caracteriza pelo compromisso com a exploração da realidade. Partindo desta concepção, o documentário *Juízo* exhibe uma fronteira entre realidade e ficção. Realidade porque aborda e questiona a trajetória de menores infratores perante a lei, que estão em julgamento por tráfico, roubo e homicídio, e ficção, porque como a imagem desses garotos é vedada judicialmente, são representados por jovens não infratores que vivem em condições sociais semelhantes. Para o elenco, foram escolhidos meninos e meninas cuja realidade retrata histórias de crianças e adolescentes que não possuem base educacional, econômica e familiar. Alguns roubam para sustentarem os filhos, outros traficam por vislumbrarem o ganho de status no universo em que estão inseridos e matam por terem sido espancados pelo pai. A partir de poucas cenas de julgamento, cruas e envolventes, *Juízo* consegue suscitar grandes questionamentos da realidade brasileira atual. Para desenvolver a análise do documentário três elementos — narrativa, ficção e realidade — foram escolhidos, a fim de realizar um estudo sobre as características que definem *Juízo* como gênero narrativo.

Palavras-chave: Documentário *Juízo*, ficção, realidade, narrativa.

1. INTRODUÇÃO

1.1.TEMA

O documentário como gênero narrativo

1.2.JUSTIFICATIVA

O documentário *Juízo* fala de adolescentes, da condição socioeconômica. Deixa claro que a sociedade que exige juízo de menores infratores não possui, ela própria, juízo para encarar o problema. No entanto, o estudo tem como principal beneficiário a sociedade, porque *Juízo* chama a atenção acerca das audiências de adolescentes infratores e convida à reflexão.

Ao fazer uma análise sobre a narrativa, a ficção e a realidade do documentário, o resultado do estudo pode vir a ser utilizado por documentaristas, estudantes, profissionais da área de comunicação, do direito, sociólogos e todos aqueles que queiram entender como os sujeitos sociais constroem seus significados por meio da apreensão, da compreensão e da expressão narrativa da realidade.

1.3. OBJETIVOS

1.3.1.OBJETIVO GERAL

Analisar por que a estratégia ficcional não interfere na apreensão da mensagem do documentário *Juízo*.

1.3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Mostrar que a ficção no documentário *Juízo* é resultado de uma relação intersubjetiva, relação entre sujeito e sujeito e/ou sujeito e objeto, que os indivíduos estabelecem com a realidade
- Analisar que o peso da ficção repousa na invenção de personagens que pensam, sentem, agem, e que são a origem eu-fictícia dos pensamentos, sentimentos e ações das histórias contadas.
- Apontar no documentário *Juízo* que o tempo fictício não está completamente apartado do tempo vivenciado, o da memória e o da ação.
- Analisar que a ficção substitui a origem-eu do discurso assertivo, ela própria real, pela origem-eu dos personagens de ficção.

1.4. PROBLEMATIZAÇÃO

Segundo informações retiradas da obra *Introdução ao documentário*, de Bill Nichols, professor e autor de estudos cinematográficos da San Francisco State University, a voz do documentário relaciona-se com as maneiras pelas quais o filme documentário fala do mundo que nos cerca. Quando um documentário defende uma causa ou apresenta um argumento, a “voz” é como o faz. A prática do documentário permite que a imagem gere uma impressão adequada, mas não uma garantia de autenticidade total em todos os casos. Assim como a fotografia, o documentário pode sofrer modificações.

Com frequência, o documentário convida a acreditar que aquilo que se vê é o que estava lá. Para Nichols, tal confiança leva ao afastamento da dúvida ou da incredulidade pela transmissão de uma impressão de realidade, o que confere ao meio inequívoca autenticidade. A estrutura problema/solução de muitos documentários faz uso tanto de técnicas narrativas como da retórica. A narrativa provê maneiras de elaborar um personagem, não só pela performance de atores treinados a representar para a câmera, bem como pelas técnicas de iluminação, composição e montagem, entre outras, que podem ser aplicadas a não-atores. Pode-se dizer que a narrativa propicia uma maneira formal de contar histórias, que pode ser aplicada ao mundo histórico e também ao imaginário.

O documentário *Juízo* chama a atenção para a situação real dos menores infratores e convida à sociedade a reflexão, no entanto, ao dar voz a atores de comunidades carentes, exhibe uma fronteira entre realidade e ficção (hibridismo). Logo, o documentário é caracterizado pelo modo reflexivo, que é um estilo marcado pela representação mais consciente de si mesmo e que mais se questiona.

Segundo Nichols, alcançar uma forma mais elevada de consciência envolve uma mudança nos graus de percepção. Por essa razão, de acordo com Nichols, os documentários podem ser reflexivos tanto da perspectiva formal quanto política. De uma perspectiva formal, a reflexão desvia a atenção

para as suposições e expectativas do espectador. De uma perspectiva política, a reflexão aponta para suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca. Ambas se baseiam em técnicas que chocam. No documentário *Juízo*, a análise busca compreender a narrativa, a ficção e a realidade presentes.

1.5. HIPÓTESE

As narrativas são construções sobre a realidade humana; são representações mentais linguisticamente organizadas a partir das experiências de vida. Sejam elas ficcionais ou fáticas, são sempre construções de sentido sobre o mundo real e o imaginado. A narrativa no documentário *Juízo* relata uma história verdadeira. Mas é também uma construção discursiva sobre as coisas do mundo. *Juízo* procura entender como os sujeitos sociais constroem seus significados por meio da apreensão, da compreensão e da expressão narrativa da realidade.

1.6. METODOLOGIA

Para realizar a análise proposta, o método escolhido como mais adequado foi o estudo do gênero narrativo e o contexto de sua utilização no documentário, baseando-se em autores como Bill Nichols, Gilles Deleuze, Jacques Aumont, Paul Ricouer, Luiz Gonzaga Motta, entre outros.

Como observa Luiz Gonzaga Motta, a narratologia, que é o ramo das ciências humanas que estuda os sistemas narrativos no seio da sociedade, dedica-se ao estudo dos processos de relações humanas que produzem sentidos por meio de expressões, sejam elas factuais (jornalismo, história, biografias) ou ficcionais (romances, contos, documentários).

De acordo com Paulo Ricouer e Luiz Gonzaga Motta, os acontecimentos relatados pela narrativa (realistas ou imaginários) são performatizados por personagens, atores que representam seres humanos. Para ambos, a construção de personagens e ações da narrativa são estruturações de condutas humanas. A *mimese* (imitação) narrativa, segundo Ricouer e Motta, é

uma metáfora da realidade, se refere à realidade não para copiá-la, mas para lhe dar nova leitura.

1.6.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O estudo tem como metodologia principal a pesquisa bibliográfica que serve de base teórica para analisar o uso da narrativa, e documental, em algumas cenas de *Juízo* a serem analisadas.

A autora da análise optou, primeiramente, por estudar algo voltado para o cinema documentário porque este representa o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo, de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, o documentário torna-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. Os documentários procuram persuadir ou convencer, pela força do argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, da voz. E são a retórica persuasiva e a poética comovente, que promovem informação e conhecimento, descobertas e consciência que a agradam.

O segundo item escolhido para o estudo do documentário foi a narrativa. De acordo com o livro *Narratologias – Teoria e Análise da narrativa jornalística*, o autor Luiz Gonzaga Motta define que as narrativas são representações mentais linguisticamente organizadas a partir de nossas experiências de vida. Desta forma, ao narrar alguém está explorando na sua imaginação possíveis desenvolvimentos, sejam eles reais ou ficcionais, das condutas e comportamentos humanos.

A escolha do documentário *Juízo* despertou o interesse da autora do estudo por se tratar de um documentário híbrido, que mistura elementos do documentário e da ficção. O filme acompanha a trajetória de jovens com menos de 18 anos de idade diante da lei. Portanto, a entrada da ficção é um artifício criativo para vencer a restrição da legislação brasileira, que proíbe a exposição de menores. O que a diretora Maria Augusta Ramos fez foi recortar da cena o

que seria ilícito, substituindo por outros jovens que vivem em circunstâncias sociais semelhantes as dos personagens reais.

O que a motivou a escolher o documentário como objeto de estudo foi a forma ousada de se contar uma história, pois a narrativa se constrói a partir do olhar do espectador no longo tempo de exposição de uma mesma cena. Por exemplo, nas tomadas feitas dentro das celas dos menores, pode-se perceber os detentos por longo tempo buscando o que fazer dentro dos cubículos apertados e sujos. Entre as principais atividades mostradas durante as longas tomadas estão: fazer flexão ou brincar com cabeças de escovas de dente quebradas.

A realidade mostrada é de péssimas condições, desde as celas onde os menores ficam confinados, os crimes cometidos pelos infratores até o deboche e a distorção ao se considerar a função reeducativa dos julgamentos.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2. 1. A VOZ NO DOCUMENTÁRIO

A definição de documentário, segundo informações retiradas do livro *Introdução ao documentário* escrito pelo professor de Cinema na San Francisco State University e autor de estudos cinematográficos, Bill Nichols, não pode ser reduzido a um verbete de dicionário. A definição de documentário é, segundo Nichols, sempre relativa ou comparativa. Para Nichols, assim como o amor adquire significado em comparação com diferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção e de não ficção (NICHOLS, 2005.p. 47).

Documentário é, segundo Nichols, um gênero cinematográfico que se caracteriza pelo compromisso com a exploração da realidade. Mas dessa afirmação não se deve deduzir que ele represente a realidade tal como ela é. O documentário é para Nichols, bem como o cinema de ficção, uma representação parcial e subjectiva da realidade (*Id*, 2005, p. 47).

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. [...] Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original, sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir com os mesmos propósitos. [...] Documentário é o que poderíamos chamar de conceito vago. Nem todos os filmes classificados como documentário se parecem, assim como muitos tipos diferentes de meios de transporte são todos considerados veículos. (*Ibid*,2005,p. 48).

Na concepção do autor, há dois tipos de filme: documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social (*Ibid*,2005, p.26). Os documentários de satisfação de desejos são os chamados de ficção. Os documentários de ficção expressam medos, frustrações, desejos e sonhos. Expressam, segundo o autor, aquilo que aspiramos, ou, tememos que a realidade seja ou possa vir a ser. Tais filmes transmitem verdades, se assim

desejarmos. De acordo com o autor, “são filmes cujas verdades, idéias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar”. Os documentários ficcionais oferecem-nos mundos a serem explorados; ou podemos ter o prazer de passar do mundo que nos cerca (real) para esses outros mundos (ficcionais) que se estendem infinitamente (*Ibid*,2005,p. 26).

Os documentários de representação social são os caracterizados de não-ficção. Representam, para Nichols, aspectos de um mundo já compartilhado. “São filmes cujos argumentos e pontos de vista relativos ao mundo como o conhecemos precisam ser avaliados. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e a compreendamos” (*Ibid*, 2005, p.27).

Como histórias que são, ambos os tipo de filme pede que interpretemos. A interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores. A crença depende de como reagimos a esses significados e valores. A ficção talvez contente em suspender a incredulidade (aceitar o mundo como plausível), mas a não-ficção com freqüência quer instilar crença (aceitar o mundo do filme como real).É isso que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloqüência tem um propósito estético social. (*Id*, 2005.p.27).

De acordo com Nichols, os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. “Como representação, os documentários, tornam-se uma voz entre muitas outras numa arena de debate e contestação social. O fato dos documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles um voz própria”. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, segundo Nichols, o meio pelo qual essa perspectiva singular se dá a conhecer (*Ibid*, 2005, p.73).

A voz do documentário é, para o autor supracitado, a maneira de expressar um argumento ou uma perspectiva. “A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda o tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas, porém o

estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção (Ibid,2005, p. 74).

Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia. No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme (*Id*,2005,p.74).

A voz do documentário é, como observou Nichols (2005, p. 130), a voz da oratória. É a voz do cineasta que tenciona a assumir uma posição a respeito de um aspecto do mundo e convencer o telespectador. Em geral, portanto, pode-se dizer que o documentário trata do esforço de convencer, persuadir ou predispor a uma determinada visão do mundo real. Segundo o autor, o documentário não recorre primeira ou exclusivamente a nossa sensibilidade estética. Ele pode divertir ou agradar, mas faz isso em relação ao esforço retórico ou persuasivo dirigido ao mundo social existente.

A propósito, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* do professor da Universidade de Bolonha, Umberto Eco, a percepção de Nichols é confirmada. Para ele, na medida em que o universo da ficção nos conta a história de algumas poucas personagens em tempo e local bem definidos, podemos vê-lo como um pequeno mundo infinitamente mais limitado que o mundo real, porém ao acrescentar indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real, que lhe serve de pano de fundo, podemos considerá-lo maior que o mundo de nossa experiência. Desse ponto de vista, segundo Eco, um universo ficcional não termina com a história, mas se estende indefinidamente (ECO, 1994, p. 91).

Na verdade, de acordo com Eco, “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, mas são com efeitos pequenos mundos que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-lo em profundidade” (*Id*, 1994, p.91).

O documentário não só ativa nossa percepção estética, como também ativa nossa consciência social. A maioria das práticas sociais como, por exemplo, da vida familiar ao bem-estar social, da guerra ao planejamento ocupam território de conflito de interesses. Dito de outra maneira, conforme analisou Nichols, “se uma questão não foi ainda definitivamente resolvida, ou não se pode chegar a um consenso, o vídeo e o filme documentário colocam-se exatamente nesse território” (NICHOLS, 2005, p. 135).

Martine Joly, em *A imagem e a sua interpretação*, acredita que é efetivamente pelo peso do real e do inconsciente, designados como indemonstráveis e inexprimíveis, que o documentário resiste à ficcionalização completa e se escora na realidade (JOLY, 2003, p. 145).

Como sugeriu Roger Odin (*apud* JOLY, 2003, p. 158), para destrinchar a ficção do documentário pode ser útil partir do espectador e já não essencialmente do filme. Estas afirmações, de acordo com Odin, parecem sempre eficazes, pois mostram de que maneira o estilo, mais a instituição (o texto e o contexto da comunicação audiovisual) enviam ao espectador instruções de leitura dominantes, visto que, segundo Odin, tanto uma leitura ficcionista como uma leitura documentarizante podem a todo o instante passar de uma para a outra e inversamente. O autor acredita, no entanto, que sendo característica essencial de cada modo de leitura que, quando se está na construção ficcional, se recuse (algum tempo) a construção de um “eu-origem”, para acreditar num pseudomundo, na leitura documentarizante, contudo, o espectador constrói um “narrador-real” pressuposto para acreditar no mundo representado como real (*id*, 2003, p. 158).

Na opinião de Joly, todo o discurso, incluindo o audiovisual, pode ser autêntico e produzir uma verdade correspondente a uma certa realidade dos fatos. A inteligibilidade de um filme e a possibilidade de o espectador a ele aderir depende, segundo Odin, da sua coerência, isto é, “da compatibilidade dos seus elementos constitutivos entre si e com a expectativa do espectador”. Compatibilidade, de acordo com Odin, entre os elementos de expressão e de conteúdo, por um lado, e dos elementos institucionais de produção, de

realização e de emissão do filme e a cooperação do intérprete, por outro (*id*, 2003, p. 179)

Joly defende a idéia de que o documentário se apresenta para ser lido como uma forma aberta, isto é, propõe apenas um aspecto do real. O documentário, na concepção de Joly, é entendido como variante de um real inesgotável. Quanto à ficção, esta permite ver, segundo o autor, um universo fechado como “algumas pessoas e não outras, este lugar e não aquele, e assim por diante”. A autora, no entanto, questiona que a ficção é a verossimilhança da realidade, que não é o verdadeiro, ao passo que o documentário tem a ver com o verdadeiro (*id*, 2003, p. 195).

O documentário *Juízo* da cineasta Maria Augusta Ramos acompanha a trajetória de jovens com menos de 18 anos de idade diante da lei. Meninos e meninas pobres entre o instante da prisão e a do julgamento por roubo, tráfico e homicídio. Em *Juízo*, o que está em jogo são os papéis dos réus que os atores devem representar, ou melhor, dublar. Porque a escolha é explicitada desde a abertura do filme, nos créditos iniciais, o espectador é informado de que a lei brasileira não permite fotografar ou filmar o rosto de menores infratores, de modo que a documentarista contratou atores que vivem em circunstâncias sociais semelhantes as dos personagens reais. *Juízo* dá um passo importante para a aliança entre o espectador e o documentário. Este oscila permanentemente entre a dúvida e a crença, entre o distanciamento e a identificação, entre o artifício e a impressão de realidade.

3. A IMAGEM E O ESPECTADOR

No livro *A imagem*, o autor Jacques Aumont, analisa que a imagem traz informações visuais sobre o mundo, que pode ser conhecido, inclusive em alguns aspectos não visuais. A natureza da informação varia (um mapa rodoviário, um cartão postal ilustrado, uma carta de trabalho, um cartão de banco são imagens cujo valor informativo não é o mesmo), mas essa função geral de conhecimento foi atribuída às imagens. Função que Aumont considera desenvolvida e ampliada desde o início da era moderna, como o aparecimento de gêneros documentários como a paisagem e o retrato (AUMONT, 2001, p. 80)

Rudolf Arnheim (*apud* AUMONT, 2001, p.93), por ser psicólogo e historiador de arte, desenvolveu duas noções de imagem. A primeira é a do pensamento visual que ao lado do pensamento verbal formado e manifestado pela mediação da linguagem, há espaço, segundo ele, para um modo de pensamento mais imediato. Este não passa inteiramente pela linguagem, mas se organiza a partir dos nossos órgãos dos sentidos: o pensamento sensorial. Para Arnheim (1980), o pensamento visual de todos os nossos sentidos, a visão, é o mais intelectual, o mais próximo do pensamento. A segunda noção de imagem analisada pelo estudioso da imagem baseia-se na idéia que o espectador tem uma concepção subjetivo-centrada do espaço que o circunda. Essa idéia resulta da mesma concepção indutiva do espectador com a imagem (*id*, 2001, p.93).

3.1. A IMAGEM ESTRUTURADA COMO LINGUAGEM INTERIOR

O cineasta Serguei Eisenstein (*apud* AUMONT, 2001, p.94) analisa que a linguagem cinematográfica é mais ou menos compreensível como manifestação de uma linguagem interior, que nada mais é do que outro nome do próprio pensamento. Eisenstein procurou atribuir como modelo a essa linguagem interior, modos de pensamento mais primitivos, pré-lógicos como o pensamento dos povos primitivos. Esses modos, segundo Eisenstein, tinham

em comum o estabelecimento de curtos-circuitos entre seus elementos e maior confiança na associação mais ou menos livre de idéias; em resumo, a evocação imediata do processo central, de acordo com Eisenstein, da estrutura de qualquer imagem, sobretudo cinematográfica: a montagem (*Ibid*,2001,p. 95)

Segundo Aumont, para exprimir a mesma idéia de linguagem interior, Eisenstein recorreu ao modelo de êxtase do espectador. Este modelo representa uma explosão, uma colocação “fora de si” de uma obra fílmica ou até literária. A obra extática, de acordo com Eisenstein, gera o êxtase (a saída fora de si) do espectador e o coloca emocionalmente propício para que receba a obra (*id*, 2001,p. 95).

3.2. ILUSÃO E REPRESENTAÇÃO

De acordo com Aumont, o objetivo exato da ilusão é em muitos casos tornar a imagem mais crível como reflexo da realidade.

É o caso da imagem cinematográfica, cuja força de convicção provém, em grande parte, da perfeita ilusão que é o movimento aparente: para os contemporâneos da invenção do cinematógrafo, essa ilusão, foi recebida, antes de tudo, como garantia do naturalismo da imagem de filme); em outros casos, a ilusão será buscada para induzir um estado imaginário particular, para provocar mais a admiração do que a crença”. (*ibid*, 2001, p. 99).

A ilusão tratada no parágrafo acima é denominada por Aumont como ilusão global, “total”, produzida, de acordo com ele, por uma imagem que, no seu todo, engana o espectador. Aumont salienta que a maioria das imagens comporta elementos que, tomados isoladamente, pertencem ao domínio da ilusão. Porém, amplamente, Aumont sustenta que todas as artes representativas, em nossa civilização, foram fundadas em uma ilusão parcial da realidade, dependente das condições tecnológicas e físicas de cada arte.

É em particular Rudolf Arnheim (*apud* AUMONT, 2001, p.99) que distingue o cinema das outras artes representativas por produzir uma ilusão de realidade muito forte, baseado no fato de que o cinema dispõe do tempo e de um equivalente aceitável do volume, a profundidade. Arnheim situa essa ilusão fílmica entre a ilusão teatral, de acordo com ele extremamente forte, e a ilusão fotográfica, muito mais fraca (*id*, 2001, p. 99).

Na opinião de Aumont, a ilusão parcial é contestável porque pode-se julgá-la autocontraditória “ a ilusão é ou não é, a pessoa é ou não enganada, e não pode ser semi-enganada”. Segundo Aumont, essa objeção parece excessiva porque há efetivamente no cinema ilusão pura, o movimento aparente, que é no entanto, apenas um traço parcial com relação à percepção de conjunto de imagem fílmica. De fato, para Aumont, o inconveniente principal dessa noção de ilusão parcial é reduzir a visão do filme à análise de sua dimensão perceptiva, negligenciando os fenômenos de crença que o filme provoca, graças ao efeito ficção.

De acordo com Aumont, o pensamento de Arnheim tem como principal defeito o fato de ser insuficientemente histórico, pois não considera as variabilidades das expectativas do espectador e da intenção ilusionista. (*ibid*, 2001,p.100).

Quanto à noção de representação, Aumont ressalta que é fundamental não confundir, mesmo, que sejam conexas, as noções de ilusão, de representação e de realismo. Segundo ele,

[...] a representação é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver “por delegação” uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto. A ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, o qual, às vezes, em determinadas condições psicológicas e culturais bem definidas, é provocado pela representação. (*ibid*, 2001, p.105).

De acordo com Aumont, o realismo é um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras. O autor salienta que é fundamental lembrar-se de que realismo e ilusão não podem ser implicados mutuamente de maneira automática.

3.3. A IMPRESSÃO DE REALIDADE NO CINEMA

Como notou Albert Laffay (*apud* AUMONT, 2001, p. 107), o cinema dispõe de meios de simbolização do tempo muito elaborados, por exemplo a fusão de imagens, a superposição de imagens e a aceleração, que podem ser

muito menos transparentes. O tempo fílmico é, no entanto para Laffay, um tempo retrabalhado no sentido da expressividade.

Aumont esclarece que de fato, desde que existem, os filmes sempre foram reconhecidos, por mais fantasista que seja, como críveis. Esse fenômeno psicológico chamou a atenção da escola de pesquisadores de filmologia de André Michotte e Henri Wallon (*apud* AUMONT, 2002, p. 110). Os dois estudiosos destacaram inicialmente fatores negativos: o espectador do filme, sentado numa sala escura, não se sente em princípio nem incomodado nem agredido, e está muito aberto para reagir psicologicamente ao que vê e imagina (*id*, 2001, p. 110).

Há por outro lado fatores positivos como observou Christian Metz (*apud* AUMONT, 2001, p. 110): índices, perceptivos e psicológicos, de realidade que são todos os da fotografia, aos quais se acrescenta o fator essencial do movimento aparente; e os fenômenos de participação afetiva favorecidos, paradoxalmente, pela relativa irrealidade da imagem fílmica.

A análise feita pelos pesquisadores de filmologia acerca da impressão da realidade no cinema mostra, segundo Aumont, que a situação do espectador de filme é específica de uma distância psíquica. Essa distância é o que se chamou, de acordo com Aumont, de impressão de realidade no cinema.

De fato, desde que existem, os filmes sempre foram reconhecidos, e isso com relação a qualquer assunto, por mais fantasista que seja, como singularmente críveis. Esse fenômeno psicológico chamou em particular a atenção da escola de Filmologia. André Michotte e Henri Wallon, entre outros pesquisadores de filmologia, destacaram em primeiro lugar fatores negativos: o espectador do filme, sentado em uma sala escura, não se sente a princípio nem incomodado nem agredido, e está aberto psicologicamente ao que vê e imagina. Há por outro lado fatores positivos, de duas ordens, como bem observou o pesquisador Christian Metz: índices, perceptivos e psicológicos da realidade: todos os da fotografia, aos quais se acrescenta o fator essencial do movimento aparente - e fenômenos de participação afetiva favorecidos, paradoxalmente, pela relativa irrealidade da imagem fílmica (*apud* AUMONT, 2001, p.111).

A situação do espectador é, para Aumont, muito específica de uma distância psíquica muito particular pelas razões ao mesmo tempo quantitativas e qualitativas. E, de acordo com Aumont, essa distância é uma das mais fracas suscitadas por imagens. Aumont esclarece que essa distância não significa que

o cinema seja uma arte ilusionista, nem que gere fenômenos de crença necessariamente mais fortes que outros. Simplesmente, para Aumont, o espectador de filme está mais investido de forma psicológica na imagem (*id*, 2001, p.111).

O teórico que mais se dedicou a descrever o funcionamento do espectador diante da narração fílmica, David Bordwell (*apud* AUMONT, 2001, p.112) analisou que:

O espectador de filme é o lugar de uma dupla atividade racional e cognitiva, por um lado, emprega atividades perceptivas e cognitivas gerais que lhe permitem compreender a imagem, por outro, emprega saber e modalidades de saber, de algum modo incluídos na própria obra (*ibid*,2001,p.113).

Para Aumont, essa divisão entre teorias do saber e teorias da crença estabelecida por Bordwell, demonstra que a psicologia do espectador da imagem é um misto de saber e crença. Ao estudar o cinema, Marc Vernet (*apud* AUMONT, 2001, p. 113) entende que a experiência cinematográfica “manifesta o fato de que o espectador diante de um filme está também consciente da intransponível distância entre a sala onde está e a cena em que se desenrola a história”. Aumont acredita que as figuras como a superposição de imagens ou que o Vernet chama de “o do lado de cá” requerem, para serem compreendidas, que o espectador conheça e aceite todo um sistema de convenções representativas que repousam sobre o conhecimento do dispositivo cinematográfico. Ou seja, diante dessas figuras freqüentes no cinema de ficção, para continuar a acreditar no filme o espectador, segundo a opinião de Aumont, deve suspender momentaneamente essa crença em benefício de um saber sobre a regra do jogo (*id*, 2001, p.113).

3.4. A PSICANÁLISE E A IMAGEM

De acordo com Jacques Aumont, a psicanálise freudiana distingue dois níveis de atividade psíquica: o nível primário, o da organização dos processos inconscientes, que são entendidos segundo o autor, como os sintomas neuróticos, dos sonhos, e o nível secundário, aquele considerado pela psicologia tradicional (pensamento consciente).

O nível secundário é, para Freud, o da normatização, da dominação, eventualmente do recalque, da energia psíquica primária, sob a regra do princípio de realidade; é o da expressão social, civilizada, por meio das linguagens e suas imposições institucionais, que geram representações e discursos racionais. O nível primário, é ao contrário, o do livre fluxo da energia psíquica, passando de uma forma a outra, de uma representação a outra, cujas únicas sujeições são as ocasionadas pelo jogo do desejo; é o da expressão subjetiva, neurótica, fundada na linguagem do inconsciente e seus processos de deslocamento e de condensação. No caso da imagem, ela foi abordada pela psicanálise sob dois ângulos: como interveniente no inconsciente e, no funcionamento da imagem artística, como constituinte de um sintoma (*ibid*, 2001, p. 114).

Segundo Aumont, os fundadores da psicanálise, a começar por Freud, foram levados a considerar a produção artística sob seu aspecto subjetivo, isto é, a relacioná-la ao produtor, o artista. A obra de arte é então essencialmente estudada como discurso em forma secundarizada visto que ela tem existência social, que pode ser comunicada, pode circular e ser eventualmente compreendida por outra pessoa além do criador, mas que contém traços de um discurso primário, inconsciente (*id*, 2001, p.115)

Para Aumont, uma das idéias fundamentais que sustenta a abordagem psicanalítica do espectador da imagem consiste em destacar a relação estreita entre inconsciente e imagem. A imagem contém, de acordo com Aumont, o inconsciente, o primário, que se pode analisar; inversamente, Aumont salienta que o inconsciente contém a imagem, as representações. Segundo ele,

[...] é impossível especificar em que modo a imagem está presente no inconsciente, visto que, quase por definição, o inconsciente é inacessível à investigação direta e só pode ser conhecido indiretamente, por meio das produções sintomáticas que o traem. O fato de as imagens desempenharem um papel nessas produções sintomáticas nada diz evidentemente sobre sua existência no inconsciente, e essa questão continua ser especulativa da doutrina freudiana (*ibid*, 2001, p.117).

3.5. IMAGEM E IMAGINÁRIO

Segundo Aumont, o imaginário é o domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis. Assim, o imaginário no cinema é praticamente

sinônimo de fictício, de inventado, oposto ao real. Nesse sentido, Aumont analisa que a imagem representativa mostra um mundo imaginário.

A noção de imaginário, para Aumont, remete à teoria do filósofo e psicanalista francês, Jacques Lacan (*apud* AUMONT, 2002, p.119), que insistiu sempre no fato de que a palavra “imaginário” deve ser tomada como estritamente ligada à palavra “imagem”. Aumont salienta que a noção do imaginário foi consideravelmente aprofundada pelos trabalhos de inspiração psicanalítica sobre o cinema, sobretudo os do teórico francês Christian Metz (*apud* AUMONT, 2001, p. 119).

Metz entendeu a imagem cinematográfica como sendo um campo favorável ao imaginário. Aumont também compartilha do pensamento de Metz ao dizer que toda imagem encontra o imaginário, “provocando redes identificadoras e acionando a identificação do espectador consigo mesmo como espectador que olha”. Porém, Aumont esclareceu que as identificações são muito diferentes de um caso para outro, para ele, são muito menos numerosas e sem dúvida bem menos fortes diante de um quadro, e até de uma fotografia, do que diante de um filme (*ibid*,2001,p. 120).

3.6. A IMAGEM COMO FONTE DE EMOÇÃO

Segundo Francis Vanoye (*apud* AUMONT, 2001, p. 122), a emoção, que na linguagem corrente é muitas vezes tomada como equivalente de sentimento ou de paixão, deve ser estritamente diferenciada. Estes dois últimos, para Vanoye, designam “secundarizações” de afeto, que já engajam em uma série de representações ao passo que a emoção guarda um caráter mais “primário” e costuma ser vivida como desprovida de significação. Vanoye propôs, limitando-se ao caso do cinema, um primeiro estudo da situação emocional do espectador (*Ibid*,2001,p. 123).

Foi constatado, de acordo com o estudo de Vanoye, que há dois tipos de emoções induzidos no espectador de filme: emoções fortes ligadas à sobrevivência, às vezes próximas ao estresse, que acarretam comportamentos de alerta e de regressão como medo, surpresa, novidade, bem-estar corporal.

Nesse caso, como analisou Vanoye, há bloqueio emocional, pois o espectador não pode reagir, mas apenas repetir compulsivamente a experiência, indo ver outro filme. A segunda emoção é mais ligada à reprodução e a vida social como a tristeza, a afeição, o desejo e a rejeição. O filme, no entanto, intervém essencialmente nos registros bem conhecidos da identificação e da expressividade (*id*, 2001, p.123).

Vanoye destaca duas condições que permitem experiências mais satisfatórias no cinema. Para ele, certos filmes administram melhor o ciclo emocional, ao “permitirem ao espectador acesso à integração ou à elaboração de sua experiência emocional”. A outra condição destacada por Vanoye são as situações subjetivas mais propícias do que outras ao investimento emocional (*id*, 2001, p.123).

Segundo Aumont, é necessário observar que, na maioria dos casos, Vanoye relaciona a produção da emoção no cinema às estruturas narrativo-diegéticas (dimensão fictícia). O que comove para Vanoye, de acordo com a opinião de Aumont, é a participação imaginária momentânea em um mundo ficcional, a relação com os personagens, o confronto com as situações (*ibid*,2001,p.124).

Quanto ao olhar do espectador, Jacques Lacan (*apud* AUMONT, 2002, p. 125) afirma que se olhar é um desejo do espectador, este entra em jogo intersubjetivo complexo, que implica por um lado o dispositivo espectador como máquina habilitadora e censuradora ao mesmo tempo, e por outro os olhares trocados no interior da *diegese*, no jogo dos quais o espectador pode ser apanhado imaginariamente. Segundo Lacan, os olhares são dirigidos da tela para a sala sempre imaginariamente (*id*, 2001, p.125).

Aumont analisa que os teóricos corroboram a idéia fundamental de que a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, “bem como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas” (*Ibid*,2001,p. 131).

4. O GÊNERO NARRATIVO FICCIONAL NO DOCUMENTÁRIO

A análise da narrativa nasceu vinculada ao formalismo russo e ao estruturalismo lingüístico francês. Suas raízes estão no esforço dos críticos literários que rejeitaram o caráter retórico e especulativo da crítica literária e humanista e buscaram o especificamente literário por meio da observação empírica dos textos. A narratologia nasce no interior deste esforço dos analistas em decompor as partes das histórias narradas e estabelecer uma sintaxe narrativa. Hoje, além da teoria literária, é utilizada na antropologia, na história, na pragmática, e em tantas outras áreas do conhecimento, transformando-se em uma teoria interpretativa da cultura. (MOTTA, 2005, p.16-17)

No livro *A imagem*, o autor Jacques Aumont, lembra que a própria definição de narrativa foi buscada junto com a de representação (*mimese*). Para Aumont, encontra-se em Platão (*apud* AUMONT, 2001, p. 244) a definição de três tipos principais de narrativa:

A narrativa que exclui a *mimese*. Narração exclusivamente verbal em que nenhuma parte é analógica (em particular, não se relatam tais quais as palavras de um personagem). A narrativa que só comporta a *mimese*. Constituída por um análogo das ações e das palavras dos personagens. É em essência o teatro; e a narrativa mista, que comporta ao mesmo tempo parte verbal e parte mimética. É a narração hoje dominante em literatura, com suas descrições, por um lado, e seus diálogos "citados", por outro (*ibid*,2001,p.245).

A partir da definição acima, Aumont analisa que a distinção entre verbal e mimético (ou analógico) é fundamental a toda a narratologia, e é encontrada sob formas variáveis em quase todos os teóricos como André Gaudreault (*apud* AUMONT, 2001, p.245) que opõe, a propósito de literatura e de narrativa escrita, *showing* (mostrar) e *telling* (dizer) e retoma e estende essa oposição ao cinema. Segundo Aumont, Gaudreault entende que a narração propriamente dita, qualquer que seja o suporte (escritural, teatral, cinematográfico), restringe-se ao dizer (*telling*), e propõe que se diferencie rigorosamente da narração aquilo que ele chama de mostraçã (showing). Para Gaudreault, o plano de filme tem certa autonomia narrativa, mas é uma narrativa produzida no modo

de mostraçãõ, que não pode chegar à verdadeira narraçãõ; esta só aparece no percurso de uma leitura contínua, que anula a autonomia dos planos. De acordo com Gaudreault, todo o plano, mesmo o plano seqüência mais longo, que comporta os movimentos de câmara mais elaborados, está no presente da mostraçãõ, visto que há isocronia entre o que mostra e o que é mostrado (*id*, 2001, p. 245).

De acordo com o livro *Dicionário de Narratologia*, dos autores Ana Cristina Macário Lopes e Carlos Reis, a filmagem é uma técnica narrativa que consiste em apresentar a narraçãõ no ritmo semelhante ao do tempo real, demorado ou lento nas cenas e episódios; vivo e rápido nos acontecimentos instantâneos, sendo constituída pelos procedimentos que incutem ao discurso narrativo uma duraçãõ idêntica à da história relatada. Trata-se de uma tentativa de sincronizaçãõ entre a duraçãõ do discurso e a duraçãõ da história. A análise de fenômenos de isocronia narrativa corresponde à da cena que, pela limitada ou nula intervençãõ do narrador e pela direta reproduçãõ das falas das personagens, é o que mais se aproxima da fidelidade de narraçãõ perseguida pela narrativa isocrona (LOPES e REIS, 2000, p. 40).

No documentário *Juízo*, Maria Augusta mantém-se na invisibilidade, recusando comentários ou perguntas, sem fazer intervenções, buscando um tratamento “justo” por meio de uma câmara discreta, imperceptível, sóbria. Em se tratando de exibir as representações da lei, a cineasta opta por esse procedimento técnico/estético.

Segundo o autor do livro *Narratologias*, Luiz Gonzaga Motta, as narrativas são construções discursivas sobre a realidade humana. De acordo com o autor, são representações mentais linguisticamente organizadas a partir da experiência humana de vida. Para Motta, as narrativas podem ser tanto fáticas como as notícias, as reportagens, os documentários, as transmissões ao vivo quanto fictícias como as telenovelas, muitos anúncios publicitários, os videoclipes musicais, os filmes, etc. Podem ser, de acordo com a observaçãõ de Motta, híbridas em muitos casos, “como nos programas de auditório, por exemplo, ou em muitos anúncios comerciais que necessitam remeter o

consumidor ao seu mundo real para realizar o efeito de sedução e convencimento” (MOTTA, 2005, p.26).

A narrativa no documentário *Juízo* relata uma história verdadeira porque procura entender como os sujeitos sociais constroem seus significados por meio da apreensão, da compreensão e da expressão narrativa da realidade.

Como observa Luiz Gonzaga Motta, os acontecimentos relatados pela narrativa (realistas ou imaginários) são performatizados por personagens, atores que representam seres humanos. A construção de personagens e ações da narrativa são estruturas de condutas humanas.

De acordo com o autor do livro *As potências do falso: Imagem-tempo*, Gilles Deleuze, a narrativa é o desenvolvimento de dois tipos de imagem: objetivas e subjetivas.

A relação complexa delas pode resultar em antagonismo, mas deve-se resolver numa identidade do tipo Eu=Eu: identidade do personagem visto e que se vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê o personagem e o que o personagem vê. A distinção entre o que o personagem vê e o que a câmera objetivamente vê perde os contornos, com a presença subjetiva, uma visão interior, assim adentrando numa relação de representação (mimese) com a maneira de ver do personagem. (DELEUZE, 1990, p.155).

Segundo Deleuze, o cinema documentário nasceu inteiramente do cinema de ficção que pretendia ultrapassar ao se propor novos caminhos. Para ele, ao se aplicar o ideal ou modelo de verdade ao real, muita coisa mudava, pois a câmera se dirigia a um real preexistente, mas, em outro sentido, nada tinha mudado nas condições de narrativa, porque o objetivo e o subjetivo foram deslocados, não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz. Só que, como analisou, “a veracidade da narrativa não havia deixado de ser ficção” (*Ibid*, 1990 p. 160).

Conforme observou Deleuze, ficção e realidade compõem o imbróglio de um ideal cuja recusa apenas o reitera, com o cinema de ficção e o cinema de realidade coabitando no mesmo solo. Para ele, o que está em questão não é a alternativa ficção ou realidade, mas as transformações no âmbito da narrativa que afetam ambos os tipos de cinema. Como ele afirma, toda “ficção é

inseparável de uma veneração que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens” (*Ibid*,1990, p. 164).

4.1. PERSONAGENS NA NARRATIVA

O especialista em narratologia e pesquisador da Universidade de Brasília (UnB), Luiz Gonzaga Motta, explica que personagens da narrativa não são apenas personagens de ficção e podem se referir a pessoas reais, mas na narrativa elas permanecem como categorias do próprio discurso. Motta coloca que mesmo quando um personagem tenha um correspondente na vida real, um ser humano de carne e osso, na narrativa ela assume as funções de personagem. As personagens, para Motta, representam pessoas, mas enquanto discurso, não são pessoas, são representações das pessoas.

A partir da observação de Motta é possível entender que o documentário *Juízo* ao dar voz a atores de comunidades carentes que interpretam o que os réus disseram, mas sem agir de forma falsa e teatralizada, proporciona indícios convincentes do real e dá acesso tanto ao mundo do delituoso e seus conflitos. Os substitutos não são infratores, mas poderiam estar na mesma situação dos réus verdadeiros, pois ambos têm proximidade com a violência. Ao dar voz a atores de comunidades carentes, *Juízo* exhibe uma fronteira entre realidade e ficção (hibridismo). Desta forma, o documentário é uma narrativa sobre a realidade, não a realidade em si mesma.

5. ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO *Juízo*

O documentário *Juízo* da cineasta Maria Augusta Ramos acompanha a trajetória de jovens com menos de 18 anos de idade diante da lei. Meninos e meninas pobres entre o instante da prisão e a do julgamento por roubo, tráfico e homicídio. Em *Juízo*, o que está em jogo são os papéis dos réus que os atores devem representar, ou melhor, dublar. Porque a escolha é explicitada desde a abertura do filme, nos créditos iniciais, o espectador é informado que a lei brasileira não permite fotografar ou filmar o rosto de menores infratores, de modo que a documentarista contratou atores que vivem em circunstâncias sociais semelhantes as dos personagens reais. No entanto, estes jovens intérpretes recitam os textos e reconstituem a cena a partir da direta experiência de vida de cada um deles.

O que acontece durante as audiências da 2ª Vara Regional da Infância, da Juventude e do Idoso do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, é verdadeiro, como o cenário, as histórias relatadas e os adultos presentes (juiz, promotoria, defesa e familiares). Cada “ator” busca reproduzir o que os infratores reais disseram, mas sem agir de forma falsa e teatralizada. Os substitutos não são infratores, mas poderiam estar na mesma situação dos réus verdadeiros, pois ambos têm proximidade com a violência. Ao dar voz a atores de comunidades carentes, *Juízo* exhibe uma fronteira entre realidade e ficção (hibridismo).

Em *Juízo*, observamos a justiça aplicada por juízes que querem saber se o adolescente gostou de roubar, se o amigo, que lhe deu a faca ou o revólver, é quem o comanda, se ele pertence a gangues, se pensou nas consequências dos atos. No contraponto, o documentário mostra advogados que buscam assegurar os direitos dos jovens, além de proporem medidas justas, previstas pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), menos drásticas do que a internação. É o caso do adolescente que, como mostra o documentário, matou o pai alcoólatra que o surrava.

Enquanto o Ministério Público pediu a internação, a advogada considerou o ato grave, mas apresentou ressalva que na Vara da Infância e da

Juventude deve-se procurar ressocialização. Para a advogada, a internação não iria resolver o problema, que era de ordem emocional, uma vez que o pai só agia com agressão para com o filho. O Juiz, portanto, optou pela internação durante a semana e visita à mãe nos fins de semana. De acordo com o ECA, o Estado deve garantir proteção integral à criança e ao adolescente, sendo a internação medida extrema, profilática, com o fim de reavaliar a conduta do infrator e garantir meios para recuperação e retorno à sociedade.

No entanto, ao mostrar os atores em cena, o documentário nos faz ver, no mesmo ato, o absurdo exposto no abismo entre os operadores da justiça e os adolescentes. Abismo de códigos, de linguagem, de mundos que não se comunicam, ou melhor, que só se encontram sob a lógica punitiva que comanda toda a encenação. Abismo da situação do garoto que foge do Instituto Padre Severino, onde os menores ficam reclusos, no dia em que lhe foi concedida a liberdade, porque o menor não entendeu e ninguém se deu ao trabalho de explicar o sentido da expressão “liberdade assistida”. Abismo da situação recorrente da leitura ritualizada do documento de acusação, sempre seguida de um enfático sermão moral da juíza que participa do documentário, Luciana Fiala de Siqueira de Carvalho, e de outro lado, a resposta constrangida do garoto a confirmar os atos praticados sem compreender aquilo que foi dito. Não porque não reconheça as infrações das quais foi acusado, mas a linguagem e os termos do discurso moral são incompreensíveis para o entendimento do réu.

O fato dos réus terem sido substituídos por atores foi um artifício usado pela documentarista. Como é esclarecido no início do documentário, foram escolhidos jovens que poderiam estar na mesma situação dos réus verdadeiros. O documentário mostra a falta de perspectiva dos jovens, a estrutura familiar desorganizada, sem imposição clara de limites, em geral com ausência da figura paterna, que representa a lei; a sociedade de consumo, onde os bens materiais são supervalorizados em detrimento de outros bens, como amizade e respeito; a ausência ou precariedade dos serviços essenciais oferecidos pelo Estado, em especial saúde e educação de qualidade; o tempo ocioso, sem possibilidade, de preenchimento com atividades de lazer ou

ensino; e a facilidade de acesso a armas e drogas lícitas e ilícitas. *Juízo* nos deixa o lembrete emblemático do título “Espero que os que têm o poder de promover mudanças recobrem o *Juízo* em breve”.

No documentário, a cena na sala de audiências ensina a ouvir as entrelinhas e silêncios e a ver o fragmento de realidade documentado como cena de cinema. Imagem que se refere não só ao que está ali visível, mas todo quadro de cinema, a cena assim como se ouve e se vê ensina a ver o fora de quadro. No documentário, a câmera toma o ponto de vista da juíza e o espectador se vê diante do menor interrogado como o que roubou uma bicicleta, o que puxou a máquina do turista, o que não quer voltar para a casa, o que participou de um assalto à mão armada, o que pulou o muro para ir à escola, o que matou o pai. É como se a metade que somos saísse de dentro de si mesma para ver a outra metade “cara a cara”. O que *Juízo* propõe ao espectador é exatamente isso. Ao mesmo tempo, a narrativa ficcional mobilizada pela ação inconsciente do espectador fá-lo ver e sentir de perto a crepuscular trajetória do delituoso pairando, sem resposta, a pergunta: por quê?

Os jovens intérpretes vivem tão confinados, tão à margem da sociedade quanto os que de fato são julgados nas audiências. Isto é o que revelam enquanto encenam, reconstituem, contam o que os outros meninos e meninas iguais a eles viveram na sala da audiência ou nas celas do Instituto Padre Severino.

No documentário, Maria Augusta Ramos mantém-se na invisibilidade, recusando comentários ou perguntas, sem fazer intervenções, buscando um tratamento “justo” por meio de uma câmara discreta, imperceptível, sóbria. Em se tratando de exibir as representações da lei, a cineasta opta por esse procedimento técnico/estético. O documentário chama a atenção para a situação real dos menores infratores e convida a sociedade à reflexão. Segundo Bill Nichols, “alcançar uma forma mais elevada de consciência envolve uma mudança nos graus de percepção” (NICHOLS, 2005, p. 135). O documentário reflexivo aponta Nichols, é um estilo marcado pela representação mais consciente de si mesmo e que mais se questiona (*Ibid*, 2005, p. 137). Os

documentários podem ser reflexivos tanto da perspectiva formal quanto política.

[...] De uma perspectiva formal, a reflexão desvia a atenção para as suposições e expectativas do espectador. De uma perspectiva política, a reflexão aponta para suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca [...] (*Ibid*,2005 p. 138).

O acesso realista ao mundo e a capacidade de proporcionar indícios convincentes, faz de *Juízo* um documentário reflexivo, pois estimula no espectador uma forma elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. *Juízo* consegue suscitar grandes questões e estabelecer complexos personagens da realidade brasileira atual.

No documentário, a figura da juíza, Luciana Fiala, deixa transparecer que as possibilidades da Justiça em salvar aqueles menores são ínfimas, mas, mesmo assim, usa ironias e sermões incisivos em seus interrogatórios. O espectador vê certa esperança nessa juíza, mas também se depara com frases nas quais ela confirma a realidade brasileira totalmente distorcida, como por exemplo, quando diz a um garoto que, ao invés de roubar, poderia vender balas nas ruas. No entanto, o equivocado também passa a ser uma opção.

O ritmo do documentário é ditado pela esperança dada ao espectador e retirada logo em seguida, e a falta de dinamicidade em algumas cenas é quebrada pela força da história e pelo depoimento de cada adolescente. Além disso, as cenas das celas ampliam o universo com o qual o documentário dialoga. Cada menor recebe uma sentença, com a possibilidade de acompanhamento e melhoria da condição psíquica e social, porém o processo de reabilitação não é eficaz. É como se *Juízo* simulasse sutilmente no espectador o processo de perda da esperança daquele jovem que ali está. No entanto, envolvente é o adjetivo que melhor define o documentário de Maria Augusta Ramos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na análise do documentário Juízo, é possível concluir que, embora a identificação de menores infratores tenha sido vedada por lei, os jovens intérpretes recitam os textos e reconstituem a cena a partir da direta experiência de vida de cada um deles e não de um metódico trabalho de ator.

Diante dos jovens intérpretes, o espectador é solicitado a estabelecer outra relação com a imagem: juízes, procuradores, defensores, inspetores, familiares, as pessoas reais filmadas na Justiça e no Instituto Padre Severino (IPS), no Rio de Janeiro, são percebidos como fragmentos de realidade usados, para montar uma ficção que ultrapassa o simples reconhecimento da ação e se transforma em representação, em composição cinematográfica, em última análise em ficção.

Os menores que repetem as respostas dos outros menores, infratores, no julgamento real, os menores que falam de frente para a câmera, são percebidos como um fragmento de ficção usado para perder toda a carga de ficção que possui. A ficção, sem deixar de ser o que é: cena, ficção e encenação, deixa de ser o que é porque se transforma num registro vivo, documenta a realidade do jovem que interpreta. No entanto, Juízo é uma narrativa sobre a realidade, não a realidade em si mesma.

O documentário exhibe de maneira crua, sem a utilização de narração, música ou perguntas diretas, o cotidiano de meninos e meninas infratores, das audiências ao Instituto Padre Severino (IPS). Juízo, portanto, não documenta apenas o purgatório dos tribunais ou o inferno dos reformatórios, amontoados de celas coletivas cheias de poças de água parada, mas também a falta de esperança na recuperação desses jovens. Ao apresentar esses meninos e meninas, o documentário mostra que a falta de juízo ao cometer essas infrações muitas vezes é motivada pela ausência de elementos estruturais, como educação e família, ou até mais básicos, como o carinho e o amor.

A necessidade de aperfeiçoar os sistemas de educação e saúde é a tônica da reflexão sugerida pelo documentário. Juízo é importante para a sociedade porque estimula a reflexão acerca da importância da família, que serve de base às aspirações do homem na construção de um mundo melho

7. REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 5.ed.São Paulo: Papyrus,1993.

DUARTE, Jorge (Org); BARROS, Antonio (Org). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 6ª.ed.São Paulo: Contexto,1997.

JOLY, Martine. *A imagem e sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. *Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Narratologia: Teoria e análise da narrativa jornalística*. N°5. Brasília: Casa das Musas, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. 2.ed.São Paulo: Papyrus,2005.

PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso: Introdução à análise de discursos*. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de narratologia*. 7ª. ed. Portugal: Almedina,2002.

RICOEUR, Paulo. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Marina Appenzeller. Revisão técnica de Maria da Penha Villela Petit. São Paulo: Papyrus,1995.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução de Mauro Silva.São Paulo: Summus,1988 .

7. Anexos

“Anexo A”

Tempo ocioso dos jovens reclusos no Instituto Padre Severino (IPS)

“Anexo B”

Visita da família

“Anexo C”



Anexo A - Divulgação



Anexo B – Divulgação



Anexo C - Divulgação