

## ENCENAÇÃO COMO ESTRATÉGIA PARA TRANSITAR ENTRE O PARTICULAR E O GERAL NO DOCUMENTÁRIO “JUÍZO”.

Daniel Brandi do Couto<sup>1</sup>

Artigo submetido em JULHO/2018 e aceito SETEMBRO/2018.

### RESUMO

Através do estudo das abordagens utilizadas pela diretora Maria Ramos no filme *Juízo* (2007, Digital), este artigo analisa como o uso da encenação de diálogos permite o trânsito entre a particularização dos personagens documentados e a representação-síntese do universo o qual o filme retrata.

**PALAVRAS-CHAVE:** Documentário, Encenação, Particular, Geral.

## STAGING AS STRATEGY TO TRANSIT BETWEEN PARTICULAR AND GENERAL ASPECTS IN THE DOCUMENTARY “JUÍZO”.

### ABSTRACT

Through the study of different approaches used by the director Maria Ramos to document the characters in the movie *Juízo* (2007, Digital), this article examines how the use of staging dialogues allows to transit between general and particular aspects of the documented characters.

**KEYWORDS:** Documentary, Staging, Particular, General.

## 1. PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

O documentário brasileiro teve como traços de sua gênese a busca pelas grandes sínteses em detrimento da individualização de seus temas representados. Partindo de seus primórdios no cinema de cavação<sup>2</sup>, passando pelos filmes educativos de Humberto Mauro produzidos no Ince e chegando ao que foi produzido nos anos 60, não nos faltam exemplos de como a representação de aspectos gerais e o foco em questões de relevância sociais foram

---

<sup>1</sup> Bacharel em Comunicação Social (Facom-UFJF-2011). Mestrando em Cinema e Audiovisual (IAD-UFJF). É também realizador em cinema, atuando na montagem e direção de obras de ficção e documentários pela produtora Impulso Audiovisual (Juiz de Fora-MG). [daniel@impulsohub.com.br](mailto:daniel@impulsohub.com.br)

<sup>2</sup> Ver: BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro, propostas para uma história. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 37.

colocadas em evidência neste tipo de filme. A representação fílmica enquanto objeto social, discutida por Jean Claude Bernardet (1985, p.15), nos leva a percepção de tal manifestação a medida em que Bernardet propõe “[...] que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência”.

Traçando um panorama de alguns filmes documentários brasileiros que seguem o “modelo sociológico” proposto pelo pesquisador, podemos citar, tendo os anos 60 a título de exemplo, *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964). Apesar de calcar no depoimento de seus diversos cidadãos-personagens a matéria prima para compor a obra, as figuras apresentadas servem ao filme como “tipos sociológicos” que sustentam a narrativa como amostragem-síntese de uma classe maior: respectivamente classe média e analfabetos.

Para a pesquisadora Karla Holanda (2006), é a partir a obra de Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), que se marca um dos primeiros indícios onde o tratamento geral dos temas passa a dar espaço ao enfoque particular. Segundo Holanda, *Cabra Marcado pra morrer*:

não só revela aspectos do regime militar instituído no Brasil em 1964 e as conseqüências de suas ações impostas ao destino de muitos brasileiros, como também apresenta a história de uma mulher brasileira chamada Elizabeth, viúva de João Pedro, mãe de Abraão, que sofreu [...] as conseqüências das ações desse regime, ou seja, é um ponto de vista da história por intermédio de uma abordagem particularizada. E essa particularização vai além, pois chega a ser igualmente a história do próprio documentarista, também um brasileiro que sofreu conseqüências das ações do regime militar, em busca de uma família dispersa em conseqüência do mesmo regime. (2006, p.3)

Avançando nosso olhar para os anos 2000, podemos perceber no documentário brasileiro uma crescente produção que busca, cada vez mais, a particularização e subjetivação de personagens e “pequenas” histórias do que as grandes sínteses em seus temas abordados. Algumas linhas de pensamento vão de encontro a este tema. Recortaremos duas: a digitalização dos processos de produção cinematográfica e a insurgente produção de cinema documentário que segue na contramão do modelo confessional e de intenso realismo dos produtos do *mass media*.

De acordo com Mattos (2012), a consolidação do modelo digital de produção nos

últimos anos, não somente favoreceu o retorno a realidade como matéria prima para criação audiovisual no Brasil, mas também abriu campo para a valorização da subjetividade nas experimentações no fazer cinema. Vale lembrar que com a popularização do suporte digital, os custos de produção foram reduzidos significativamente, graças a ausência dos gastos em se trabalhar com a película cinematográfica e todo e fluxo de trabalho exigidos por esse tipo de produção. Tal popularização, permitiu aos realizadores uma liberdade maior nas produções, tornando possível uma menor preocupação com a quantidade de material bruto gerado, além da possibilidade de se regravar trechos, apagar tomadas erradas, revisar o material no próprio set de filmagem, dentre outros benefícios que, de encontro as ideias do pesquisador, contribuíram para uma maior experimentação no campo do documentário.

Ilana Feldman (2012, p.12) complementa que o ano de 2007 “foi marcado, sobretudo no campo do documentário, [por] um recorde de lançamento de filmes de diretores estreantes [...] quando o lançamento de filmes documentais em circuito nacional constituiu, naquele ano, cerca de 50% do lançamento de filmes brasileiros”. Ainda de acordo com a pesquisadora, as produções do gênero, marcam uma insurgência dos realizadores contra o apelo realista dos produtos midiáticos<sup>3</sup>, onde os documentários passam a problematizar suas narrativas, muitas vezes colocando em suspeita e crise seus procedimentos - como veremos adiante - extrapolando os limites que demarcam o gênero.

Acolhendo em suas escrituras a consciência de seus limites [...] o documentário pode, enfim, nos dar a ver o contracampo da “era da performance”, pautada pela otimização do desempenho (seja social, pessoal ou profissional) e pelas mitologias de auto-realização bem sucedida. O documentário pode agora nos dar a ver a distância como condição de mediação, o fracasso como possibilidade de criação e o desencontro como condição dos sujeitos, habitantes do mundo da linguagem, porém, nunca perfeitamente contidos nele. (FELDMAN. 2012, p.14)

## 2.LIDANDO COM OS “LIMITES”

Feita esta breve contextualização, podemos perceber que muito do que se vem

---

<sup>3</sup> O produtos do *mass-media* passaram a valorizar cada vez mais “aspectos do real” em suas produções, apelando para o modelo confessional em entrevistas, os “baseado em fatos reais”, os *reality-shows* apoiados na ideia de verdade e os próprios filmes de ficção, que se utilizam do modelo realista em suas produções.

produzindo no campo do cinema documentário brasileiro recorre ao discurso da opacidade<sup>4</sup> proposto por Ismail Xavier (2014, p.6), onde o “dispositivo cinematográfico é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica ao que é consumido”. Neste panorama, abre-se espaço para que os protocolos documentais “sejam atravessados por recursos expressivos de ficção, como a reencenação e a decupagem de situações, a recriação de personagens, a montagem narrativa [...] onde os trânsitos entre ficção e documentário estão presentes na pauta do audiovisual contemporâneo”. (FELDMAN, 2012, p. 15).

Jean Luis Comolli (2008) defende que na sociedade do espetáculo contemporânea há a existência de um estado difuso de dúvida permanente no qual ‘real’ e ‘ficcional’ se misturam, contribuindo com um forte potencial no campo das artes. Fato é que a percepção de certos limites e demais transformações da prática cinematográfica no campo do documentário libertou o gênero de antigos cânones, abrindo espaço para realizadores se utilizarem de novas estratégias antes consideradas (ou aceitas) apenas no campo do cinema de ficção.

Na incapacidade de se atingir a totalidade de um assunto, na experimentação ou até mesmo na vontade de se imprimir uma diferente estética para um filme, são diversos os exemplos de documentários contemporâneos que carregam essa marca.

*Santiago* (João Moreira Salles, 2007) ao explicitar a mediação através do olhar reflexivo, parcial e subjetivo de Moreira Salles, propõe novas visões do diretor sobre o material bruto gravado treze anos antes da montagem do filme. *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2008), quebra seu próprio estilo, antes fortemente marcado pela economia de recursos técnicos e discursivos, focado exclusivamente na exploração da entrevista como o momento de encontro entre documentarista e o outro, agora colocando “em dúvida a relação de propriedade entre o copo falante e a fala pessoal, supostamente intransferível, terminando com isso por desestabilizar a noção de sujeito”. (FELDMAN, 2012, p. 31).

Nota-se uma ruptura e um novo pensamento sobre a linguagem clássica do documentário. O gênero vem se “contaminando com influxos que vêm do tema ou do objeto documentado. [...] As obrigações do gesto documental cedem lugar à experimentação, à

---

<sup>4</sup> Ver XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra. 2014.

metáfora e aos jogos de intertextualidade” (MATTOS, 2012, p.3). Muitas vezes os procedimentos clássicos do documentário não são capazes de dar conta dos mistérios, dos inúmeros contextos e não-ditos que rondam a condição humana. Sendo assim, a “ficção, por sua vez, pode descortinar uma profusão de camadas muito mais profundas do real” (MOCARZEL, 2010, p.173). Como bem ressalta Fernão Pessoa Ramos (2008, p.25-26), “querer negar o estatuto do documentário enquanto narrativa - alegando, por exemplo, a existência de encenação ou outra estratégia - é desconhecer a própria tradição do documentário”.

### 3.A ENCENAÇÃO A SERVIÇO DO REAL

Como vimos até aqui, o uso de estratégias narrativas de ficção e subjetividade no cinema documental assume traços cada vez mais presentes no documentário contemporâneo brasileiro, principalmente naqueles que partem da micro-esfera, das particularizações, do foco nas singularidades de seus personagens e objetos, para atingir camadas mais profundas da temática abordada. Não que tal fato - principalmente o uso de encenação - seja um privilégio do contemporâneo. Se analisarmos os primórdios do cinema-documentário, como por exemplo o protagonista do gênero<sup>5</sup>, *Nanook from North* (Flaherty, 1922), a encenação já se fazia presente nas estratégias de abordagem de Flaherty.

Extrair do próprio ambiente os elementos fundamentais do drama é a base de um modelo de trabalho aperfeiçoado por Flaherty, nunca escalando atores profissionais, mas convocando membros da própria comunidade para encenarem diante da câmera os seus gestos cotidianos. [...] Consta que a verdadeira esposa de Nanook foi substituída, no filme, por outra mulher de preferência do diretor. (DA-RIN, 2004, p.51)

O que nos chama atenção aqui, é como esses procedimentos, agora, são apresentados ao espectador de forma a contribuir com o mesmo para a compreensão dos desdobramentos

---

<sup>5</sup> *Nanook from North* é considerado o protagonista do gênero cinema documental já que ultrapassa o mero registro a medida que a história contada é feita de crises e resoluções. O filme não só meramente descreve, mas também constrói.

da obra que é apresentada.

Tendo em vista ser o foco do presente artigo o uso da encenação no documentário contemporâneo brasileiro, se faz necessário categorizar a que tipo de situação a terminologia nos será conveniente ao uso. Ramos (2008) e Comolli (2008) nos apresentam a encenação em aspectos distintos que nos permitem elucidar alguns pontos. Juntos, dividem o termo em diferentes aspectos, onde recortaremos duas propostas.

Na “encenação atitude”, Comolli (2008) refere-se a uma *auto-mise-en-scène*, ou seja, uma série de comportamentos, trejeitos e atitudes que são despertadas no sujeito documentado quando este se depara com o dispositivo cinematográfico, ou seja, a presença da câmera e da equipe de filmagem.

Desta forma, é válido supor que todo filme é um documento mesmo que sejam atores interpretando um roteiro pré-determinando, já que a câmera sempre estará capturando o que acontece na realidade diante dela. Ou, de forma contrária, podemos pensar que todo filme é uma ficção, já que todo personagem estará interpretando a si mesmo ou pelo simples fato de que ao enquadrar o mundo com uma câmera já fazemos uma escolha subjetiva.

#### **4. JUÍZO: ENCENAÇÃO, DISPOSITIVO, PARTICULARIZAÇÃO E SÍNTESE**

Voltando mais uma vez o olhar para o sistema judiciário brasileiro, em *Juízo* (Digital, 2007), Maria Augusta Ramos projeta seu trabalho na II Vara da Infância e Juventude do estado do Rio de Janeiro, tendo como desafio (conforme explicitado nos créditos iniciais do filme) retratar o julgamento de menores de idade infratores, que, por lei, não podem ser identificados. A diretora dribla o impedimento legal, substituindo os verdadeiros réus por jovens não atores - estes em situação social análoga aos menores julgados - que encenam seus depoimentos.

Esta abordagem não se manifesta apenas para mostrar a audiência um olhar observativo e generalista (discurso recorrente nas críticas e comentários de seu filme

anterior,, *Justiça*<sup>6</sup>) do funcionamento da instituição também documentada. Para José Carlos Avellar (2010, p.128), “documenta-se, assim, o intérprete e o interpretado. Isto, que numa ficção, desmontaria a encenação, aqui, ao contrário, torna a cena mais expressiva e potente”.

A medida em que os jovens que encenam os réus nos são explicitados, apresentados e, inclusive, creditados no rolo final, conseguimos particularizar esses não-atores enquanto jovens de baixa condição social que estão a margem de um sistema que tanto os desfavorece. Somado aos trechos dos créditos finais onde estes não-atores são retratados em suas comunidades reais, em pequenas amostras de seu cotidiano, a estratégia narrativa assume traços que permitem atingir camadas mais profundas da temática abordada.

De fato, acreditamos ser nesse jogo de proximidade e distanciamento, particularização e generalização, que o filme *Juízo* ganha seus contornos mais interessantes do que apenas expor a precária situação do sistema de reabilitação infanto-juvenil no Rio de Janeiro e a (in)capacidade das autoridades, representantes da justiça, em decidir o destino desses jovens.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feita esta breve análise podemos concluir que adquirida a liberdade e a subjetividade nas novas produções do cinema-documentário brasileiro, nos é permitido elencar e aprofundar o estudo das diversas estratégias que os diretores usam para lidar com as impossibilidades, com o que está fora do alcance da câmera e com outros impeditivos surgidos durante as etapas de produção de um filme.

No presente artigo vimos que no exemplo do filme *Juízo* o uso da encenação nos permite transitar entre os aspectos particulares e gerais do filme, ao mesmo tempo em que nos possibilita tecer outras observações acerca de como o uso da encenação dá novos sentidos ao documentário ao desvelar camadas mais profundas de personagens, instituições e temáticas abordadas.

---

<sup>6</sup> DOS REIS, Francis Vogner; Nova integridade documental. **Revista Cinética**. Rio de Janeiro, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/juizo.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

O uso de diversas estratégias no documentário brasileiro contemporâneo aponta que cada vez mais é possível trabalharmos com a realidade através dos procedimentos de ficção. A encenação é um delas e a forma utilizada no documentário estudado permite elucidar o funcionamento de seus mecanismos e as novas potencialidades que seu uso despertam no filme.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. **A câmera lúcida**. Ensaios no real - O documentário brasileiro hoje. César Migliorion (org.), Rio de Janeiro: Azougue. 2004.

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense. 1985.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: a inocência perdida**. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HOLANDA, Karla. **Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história**. In: Fênix- Revista de História e Estudos Culturais. N. 1 (Jan.- Mar. de 2006). Vol. 3 Ano III.

MATTOS, Carlos Alberto. **Documentário brasileiro: a subjetividade liberada e a vida como performance**. 2012. Disponível em: <<http://carmattos.com/2012/02/05/documentário-brasileiro-a-subjetividade-liberada-e-a-vida-como-performace/>> Acesso em : 25/07/2016.

MOCARZEL, Edvaldo. **Auto-mise-en-scene: ficção e documentário na cena contemporânea**. Sala Preta, Brasil, v.14, n.2, p. 171-181, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84582>>. Acesso em: 13/07/2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas, afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.