

Juízo e o teatro da justiça: narrativa e performance

Clara Leonel Ramos

Resumo:

O texto apresenta análise do filme *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), documentário que trabalha predominantemente no modo observacional e aborda a vida de menores infratores no Rio de Janeiro, tendo como foco a questão da performance dos sujeitos filmados e a tensão que se estabelece entre o desejo destes sujeitos de se auto-representar e as estratégias narrativas utilizadas pela autora.

Palavras Chave:

Juízo, documentário brasileiro, auto-representação.

Abstract:

The text is an analysis of the movie *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), a documentary working most predominantly the observational mode and thematizing the lives of young law-offenders in Rio de Janeiro. It focuses on the matter of the performance made by the recorded subjects and the tension established between such subjects' desire while representing themselves and the narrative strategies applied by the author.

Keywords:

Juízo (*Judgment*), Brazilian documentary, self-representation.

O objetivo deste trabalho é analisar o filme *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), um documentário que trabalha predominantemente no modo observacional e aborda a vida de menores infratores no Rio de Janeiro, tendo como foco a questão da performance dos sujeitos filmados e a tensão que se estabelece entre o desejo destes sujeitos de se auto-representar e as estratégias narrativas utilizadas pela autora.

A exemplo do longa-metragem anterior da autora, *Justiça*, o filme mescla situações de tribunal, onde estes menores são julgados na primeira instância de uma Vara de Menores do estado do Rio de Janeiro, e a observação do cotidiano do Instituto Padre Severino, uma casa de recolhimento de menores infratores. Para lidar com a impossibilidade legal de mostrar o rosto dos menores que participam dos julgamentos e que estão internados, Maria Augusta opta por uma estratégia narrativa híbrida. As situações de tribunais reais são todas filmadas num plano frontal em relação aos juízes (quase sempre geral), onde o menor aparece de costas, sem ser identificado. No entanto, um contra-plano, onde vemos o rosto destes menores e ouvimos suas respostas às interpelações dos juízes, é simulado. Em lugar dos sujeitos reais, vemos atores representando-os. Os mesmos atores são usados também em seqüências encenadas de cotidiano, que mimetizam a estética de observação do cinema direto. Estas encenações se misturam na montagem a outras imagens inteiramente documentais da instituição de recolhimento de menores.

O filme foi captado em duas fases. Inicialmente, Maria Augusta acompanhou durante quatro dias audiências da juíza Luciana Fiala numa Vara de Menores do Rio de Janeiro. Das 55 audiências filmadas,

10 foram selecionadas e editadas. A partir daí a realizadora foi buscar os atores sociais – selecionados entre adolescentes que viviam em situação social semelhante a dos personagens reais – que representariam os menores infratores, para então filmar os contra-planos e as seqüências encenadas de cotidiano. De saída, esta opção por trabalhar num registro duplo, utilizando recursos documentais e ficcionais, parece inserir Maria Augusta numa tradição que encontraria suas raízes nas *etnoficções* de Jean Rouch, e na idéia de que é inexistente a fronteira entre estes dois gêneros. Será que estamos falando aqui de uma realidade que é construída pelo filme, a partir do encontro de cineasta e dos sujeitos retratados?

No caso de *Juízo*, contudo, o uso de atores e da ficção parece estar mais ligado a uma restrição legal do que a uma premissa enunciativa. O que aparenta estar em jogo, desde o início do filme é – apesar do uso de atores – garantir um coeficiente de realidade do filme, através de uma forte preocupação com sua dimensão indicial. Nesse sentido, o filme se utiliza de estratégias formais e textuais para garantir uma leitura *documentarizante* (1) das imagens que apresenta, como se observa desde sua cartela inicial, que funciona como uma espécie de atestado de realidade: “A lei brasileira proíbe a exposição da identidade de adolescentes infratores./ Neste filme eles foram substituídos por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social. /Todos os outros personagens estão no desempenho de seu verdadeiro papel social./ Todas as dependências de instituições, operadores de justiça e familiares deste filme são verídicos”.

Logo após esta cartela passamos à primeira das oito audiências que o filme irá retratar e conhecemos Luciana, juíza que está à frente de sete destas audiências e que acaba assumindo – ou tomando à força, como veremos adiante – o papel de protagonista do filme. Nessa primeira cena, ela analisa o caso de um roubo de bicicleta por um adolescente, em que o acusado diz que foi coagido. Ela não se comove com a desculpa e dá uma grande bronca nele. Assim, já em seus primeiros minutos, o filme apresenta uma série de aspectos – tanto de caracterização das personagens como formais e narrativos – que vão se repetir por toda sua duração, funcionando como pontos estruturantes do projeto de Maria Augusta.

Nesse projeto, há, em primeiro lugar, um diálogo imediato e evidente com o cinema direto norte-americano. Com exceção dos planos encenados, Maria Augusta respeita todas as premissas do cinema observacional clássico, adotando uma câmera de postura não-interferente, rejeitando o uso da narração, das entrevistas e da música. Ela privilegia planos abertos, com pouco ou nenhum movimento e de longa duração. Mais precisamente, o filme dialoga com Frederick Wiseman, conhecido por seu trabalho de documentação de instituições norte-americanas. Segundo David Stewart, mais do que retratar instituições, Wiseman documenta situações de interação entre pessoas e ambientes institucionais, já que são elas que acrescentam complexidade a instituições que são muitas vezes planejadas de maneira pobre para os propósitos a que servem (2).

No caso de *Juízo*, a intenção da realizadora parece ser a de ter como personagem principal algo um pouco mais abstrato do que uma instituição que possa ser identificada com um lugar físico: a Justiça do Menor, personificada pela Vara Criminal carioca que Maria Augusta observa e que tem como duplo o Instituto Padre Severino. O que está em jogo é a representação de um sistema de interações e não de um personagem específico. A representação do sistema da Justiça se constrói a partir da forma como os atores sociais se relacionam com ela e, como contrapartida, os atores sociais interessam ao filme somente na medida desta interação.

Muito embora em entrevistas a diretora costume dizer que queria humanizar a figura do menor infrator, não é nesse sentido que o filme se constrói. De um lado, os menores nos são apresentados de acordo com seu contato com as instituições. Não sabemos nada sobre eles antes da audiência, suas falas estão limitadas a respostas lacônicas às interrogações da juíza, suas informações biográficas surgem apenas através do que é lido dos processos, e sua vida para além da audiência é sintetizada na seqüências de planos finais, conforme analisaremos adiante. Não há espaço para qualquer tentativa de penetrar na subjetividade destes menores, ou de criar uma empatia entre espectador e personagens. Além disso, o alheamento destes menores em relação ao ritual da justiça e a seus códigos os deixa em posição de desvantagem no que diz respeito à construção de uma voz audível. Sua presença se constrói justamente a

partir da oposição entre quem fala e quem escuta, quem sabe e quem não sabe, quem julga e quem é julgado e, em última instância, entre ação e inação.

Em termos de método, os operadores da lei também estão sujeitos a esta moldura institucional. Nada que exista neles para além daquele contexto e das situações filmadas interessa ao filme. No entanto, audiência após audiência, a juíza parece disputar com a Justiça do Menor o lugar de centro de gravidade do filme. À revelia de sua autora, a juíza ocupa a tela com sua personalidade e se revela uma personagem de múltiplas dimensões. Um fator fundamental para que isso ocorra é que não apenas ela é o centro do teatro da Justiça, como sua subjetividade e sua visão de mundo são determinantes e catalisadoras dos acontecimentos.

Há aqui um claro conflito entre o papel que o filme parece querer impor à juíza – de peça da engrenagem jurídica e que existe somente nesta relação – e seu desejo como “atriz natural” de se colocar em cena e de dominá-la, criando o que Santeiro chamaria de crise da representação (3). David MacDougall, em *De quem é esta estória?*, aborda também a questão dos limites do controle – sempre parcial – que o realizador possui sobre o filme. Ele se questiona sobre como o material a partir do qual um trabalho é feito age para definir e controlar seu significado. Afinal, se um filme é visto como um encontro entre o realizador e a pessoa filmada, eles seria até certo ponto produzido por esta. Assim, “a forma do texto incorpora características da personagem graças à “exposição” ao mesmo como em uma chapa fotográfica” (4). O autor comenta que existem muitos exemplos de documentários onde o ser físico e espiritual de uma pessoa parece transbordar o filme que se propõe a conte-lo. O filme “transmite” a presença, mas é como se ele fosse consumido por ela.

Nessa mesma linha, Sergio Santeiro atribui uma autonomia à imagem documentária, a despeito do desejo do autor de manipulá-la. Ele acredita que a gravação sonora é anti-seletiva, anotando toda a expressão sonora contida na tela e não exclusivamente o que é percebido pelo autor. Assim o registro obedeceria a uma organização que é própria do personagem, nem prevista nem desejada pelo filme, que antecede à escolha e permanece mesmo com a seleção posterior na montagem. Trata-se de um conjunto de expressão autônoma em que podemos ver manifestações conscientes e inconscientes do sujeito filmado (5).

A questão que emerge aqui é como se dá a construção do personagem documentário, seja do ponto de vista da performance e da irredutibilidade do sujeito filmado, ou das estratégias enunciativas do filme. MacDougall se refere a uma múltipla identidade do personagem. Se para Santeiro essa multiplicidade é interna ao sujeito filmado, para MacDougall a questão se desloca para o jogo entre personagem, realizador e espectador. O personagem é a pessoa que existe fora do filme; é também a pessoa que se constrói na interação com o realizador; e, finalmente, é a pessoa construída na interação do espectador com o filme.

Para MacDougall, no esforço de construir a personagem, alguns documentaristas escolhem enfatizar aspectos selecionados da personalidade ou do comportamento dos sujeitos filmados como elementos funcionais no filme; outros tentam sugerir uma imagem mais complexa em miniatura. Essa seria a diferença entre uma caricatura e um retrato. Mas já que não há medição objetiva do eu, como avaliar o quão bem representada é uma pessoa? Na prática, para MacDougall, em termos narrativos, um personagem é definido por suas ações (6). É o que os atores sociais fazem ou tem potencial para fazer que os fixa em constelações dramáticas, muitas vezes em “pares se definem mutuamente como opressor/oprimido, o que ama/o que é amado, doador/receptor, caçador/caçado etc.” (7). São estruturas que ao mesmo tempo os cineastas podem utilizar e às quais estão subordinados.

Ao falar de Wiseman, por exemplo, Mac Dougall comenta que em seus filmes os trabalhadores de escolas, hospitais e outras instituições estão sempre sob a ameaça de se fundirem às instituições, apesar dos esforços do diretor no sentido contrário. Isso revela como a colocação das pessoas dentro de estruturas dramáticas e ideológicas poderia ser mais importante do que outros fatores para a caracterização do personagem. Nesse sentido, em *Juízo*, a estrutura dramática inerente ao poder judiciário funciona como uma moldura inevitável, que serve à realizadora tanto quanto a oprime. Maria Augusta Ramos se refere em entrevistas ao teatro da justiça (8). Esse teatro tem uma dramaturgia e uma *mise-en-*

scène próprias, que vão desde o posicionamento espacial dos atores sociais, até os papéis dramáticos ocupados por cada um dos operadores jurídicos e seu roteiro de ações.

Se hoje – tanto em termos da antropologia visual como do fazer cinematográfico – soa ultrapassado falar em uma realidade objetiva que possa ser filmada sem ser modificada pela presença do cineasta, vale levar em conta que alguns contextos são mais favoráveis que outros à opção por uma postura observacional. Ao contrário da idéia *rouchiana* do fazer fílmico como catalisador, Wiseman busca retratar acontecimentos que teriam acontecido mesmo que o filme não estivesse sendo realizado. Para ele não interessam situações e performances criadas *para* a câmera. Se ele tem a sensação, durante uma filmagem, de que alguém está atuando *para* ele, para de filmar imediatamente (9). Nesse sentido, as instituições de maneira geral e em especial o universo jurídico servem muito bem a este tipo de abordagem, porque ainda que a performance dos sujeitos filmados seja alterada pela presença da câmera, ela está inserida num teatro que antecede e prescindir da presença do cineasta. Do ponto de vista da performance dos operadores da lei, ao retratar as audiências a *mise-en-scène* do filme acaba sublinhado a *auto-mise-en-scène* (10) proposta pelos próprios personagens, que têm um conhecimento do protocolo jurídico do qual o cineasta não pode se apropriar. Já do ponto de vista da performance dos menores, como veremos, a relação entre *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène* adquire outros contornos.

Voltando ao filme, logo após os créditos iniciais, são fornecidas algumas indicações que situam o espectador no universo judiciário. Vemos uma imagem de um arquivo de processos, com pastas e mais pastas empilhadas. Em seguida um plano mais aberto, onde ao redor de mesa grande, funcionárias lêem processos. Depois uma imagem da fachada, onde se lê “Tribunal de Justiça – Vara da Infância e da Juventude e Auditoria da Justiça Militar do Rio de Janeiro”. Em seguida um camburão entra de ré na garagem do Fórum (cena que vai se repetir algumas vezes ao longo do filme), e menores – de quem não vemos os rostos – descem. Um menor é levado para a sala.

Nas seqüências de observação do cotidiano – tanto do fórum quanto do Instituto - a câmera assume uma postura de observação distanciada, onde existe sempre uma restrição ou interdição do olhar. A câmera espia as situações, registrando-as de um ângulo específico, quase sempre frontal, em que os rostos nunca são permitidos. Para além de reforçar uma suposta não-interferência, esta distância se confirma aqui como estratégia discursiva. O espectador é colocado de fora, numa posição análoga à da própria autora. Assim, a restrição do olhar acaba funcionando não como uma perda, mas como índice de realidade. É só porque a situação é verdadeira e os menores são pessoas reais, que não podemos vê-los de fato.

Por outro lado, há sempre a busca de uma continuidade espaço-temporal – a chegada dos garotos no Fórum, por exemplo, é mostrada em todos as suas etapas, numa seqüência de planos que pode ou não respeitar a cronologia da filmagem – que cria um efeito de narrativização. Da mesma forma, as oito audiências do filme são – supostamente – mostradas integralmente, da chegada do menor até ele ser dispensado pela juíza. No entanto, é evidente que nada garante que não haja nenhum corte. O que importa aqui é a busca de uma estética observacional de não-interferência e de um aparente respeito da montagem a duração do evento (11). De saída, sabemos que esta sensação de continuidade é produzida nos episódios de audiência através de uma montagem baseada na estrutura de plano (real) e contra-plano (encenado), que mimetiza o naturalismo do cinema narrativo dramático. No entanto, embora o espectador saiba que tratam-se de plano gravados em momentos absolutamente distintos, ele a todo o momento se esquece disso, sendo envolvido pela montagem.

Logo após a seqüência de imagens que apresentam o contexto jurídico, o filme entra em sua segunda audiência, que ocupa seus próximos 6 minutos. A situação tem início com a juíza perguntando ao garoto se é verdade que ele teria participado de uma tentativa de assalto à mão armada. O menino diz que estava lá, mas que foram os outros dois garotos que mandaram ele segurar a arma. A juíza fica indignada: “Chegam dois caras que você não conhece, te mandam segurar uma arma e você segura?”. Mais adiante ela diz: “Já parou para pensar na conseqüência dos seus atos?”. A audiência é montada combinando planos da juíza, do menor, da promotora, e do defensor. A edição de som busca criar uma ilusão de continuidade entre os planos reais e os planos encenados. A juíza é muito assertiva, fala rápido e não se

deixa levar por nenhuma das justificativas do menor. Misturado ao seu vocabulário jurídico, que quase sempre os menores entendem apenas parcialmente, está um linguajar informal (“Quem é que vai tomar o pipoco? É Canelão? (...) “Numa dessas você morre. Tu quer morrer?”). Nessa audiência, assim como nas outras, existe uma precariedade na performance destes adolescentes, que se configura num distanciamento e numa apatia que possivelmente tem a ver com a timidez em atuar. No entanto essa precariedade funciona a favor do discurso que o filme constrói, compondo um retrato de alheamento dos menores em relação ao “teatro da justiça”. Há um hiato entre a fala da juíza e a postura, por exemplo, de um menino que diz não saber sua data de nascimento, e este descompasso é um dos motivos que retorna diversas vezes ao longo do filme.

Em seguida, o filme traz um segmento de 13 minutos de imagens do cotidiano do Instituto Padre Severino, que mostram a chegada de um grupo de menores ao local: camburão abre as portas, eles descem, andam em fila, fazem registro e ganham número de matrícula, um funcionário pede que eles tirem a roupa e vistam o uniforme da unidade. Entre os planos documentais, dois planos mais próximos de adolescentes tendo sua cabeça raspada, onde vemos o rosto de um dos adolescentes atores. A partir daí, os planos documentais se fundem com planos encenados, para construírem uma narrativização, em que as ações seguem uma cronologia diegética. Há um impulso contraditório entre a vontade de criar distanciamento – como vimos anteriormente – e o desejo de levar o espectador a imergir no universo diegético (12). Nos planos encenados, a câmera permanece estática, mas esta observação passa a ser mais próxima, dando rosto aos adolescentes que eram apenas uma massa não identificada. Seguimos vendo o cotidiano do Instituto: o corredor azulejado para onde dão os quartos/celas; um quarto grande com muitos meninos; planos mais próximos de alguns meninos (atores) deitados, olhando, de perfil. No pátio, uma série de meninos de costas forma filas e andam por um corredor, pegam comida no refeitório e assim por diante. É curioso que na maior parte dos planos encenados vemos os adolescentes em situações de pouco movimento, numa postura silenciosa e contemplativa, como se houvesse uma busca estetizante de criar instantâneos fotográficos desses jovens. É possível que uma instituição como a Padre Severino, com normas rígidas de conduta, imponha um silêncio. Mas esse silêncio sugere também uma marca autoral. Os atores sociais são colocados em cena, a fim de construir uma imagem idealizada pela realizadora. Não parece haver margem de manobra para eles em termos de improviso.

Neste sentido, ao incorporar o uso da ficção, Maria Augusta Ramos, trabalha com a performance dos atores sociais de maneira bem distante do trabalho de Rouch nas *etnoficções*, que partem do princípio de uma criação compartilhada entre cineasta e os sujeitos filmados. Para Rouch não há diferença entre ficção e realidade e é impossível, ao analisar sua obra, pretender separar o real e o imaginário, já que para ele a dimensão ritual não está separada da vida material. Ao contrário de um distanciamento dos sujeitos filmados, segundo Máxime Scheinfeigel, Rouch busca um encontro fusional, em que ele quer estar no lugar do outro filmado, neste lugar imaginário. Ao mesmo tempo através de um princípio de reversibilidade, o filmado torna-se também um observador, um pseudo-etnólogo, um pseudo-cineasta, como se vê claramente em *Jaguar* (1954) (13).

Este diálogo com Rouch, problematiza um pouco as opções feitas por Maria Augusta, ao substituir os menores por atores. Qual é a participação desses atores no filme? O que é que eles trazem para o filme, para além de sua presença física? Será que existiria algo de único e peculiar na maneira como os verdadeiros personagens agiriam? É o conteúdo da fala original, reproduzido com exatidão que importa? Dentro do esquema de enunciação proposto pela autora, a resposta parece ser sim. O sujeito filmado é definido pelo contato com a instituição e não existe para além desta dimensão. O que é ele diz ali é o que saberemos dele. Por outro lado, os adolescentes substitutos não são atores comuns. São garotos e garotas que vem do mesmo background que os personagens reais. Essa condição, mais do que uma questão de método, indica a busca do que seria uma “inscrição verdadeira” (14), gerando uma maior impressão de realidade. O verossimilhança não se daria então pela performance em si, mas pela presença de marcas do real. Neste sentido, a cartela inicial justifica o procedimento de substituição do filme, reiterando seu compromisso com a realidade.

Endossando esta hipótese, ao falar sobre os atores, Maria Augusta afirma:

“Eu não considero os adolescentes que “substituíram”, digamos assim, menos atores do que repetições, dublês, de uma realidade que se repete anualmente no Brasil. Qualquer jovem de favela no Rio de Janeiro vive situações muito próximas às retratadas ali e pode vir a cometer delitos. Todos esses ‘adolescentes substitutos’ poderiam estar ali na frente da juíza. Eles sabem disso – e nós também. Por isso, o desempenho deles é muito crível. No fundo, também é sobre essa geração de jovens que, pela primeira vez, a gente vê de frente. Eu sempre trabalhei o texto com eles no sentido de que não atuassem, mas que fossem eles mesmos. Como eles fariam aquele texto se estivessem ali sentados, passando pelo que aquele menino ou menina passou. (...) Em alguns momentos, essa fronteira entre o ator e o menor infrator é muito tênue. E eu faço isso de propósito porque essa repetição tem significado” (15).

Um pouco mais adiante, logo após a quarta audiência, temos um segmento de 10 minutos de cotidiano do Instituto Padre Severino, divididos em três situações: a visita de uma representante da Vara da Infância e da juventude que está fazendo uma inspeção para checar as condições do lugar; planos encenados da convivência de alguns internos num quarto/cela e o dia de visitas. O dia de visitas começa com a fila do lado de fora, passando pela revista das mães na entrada e depois pelo encontro com os filhos no refeitório lotado, todos sentados nos bancos. A representação das mães segue o mesmo esquema dos menores nas imagens puramente documentais, com planos que via de regra não revelam seus rostos e priorizando planos gerais ou planos detalhes (como por exemplo, o das mãos das mães que entregam coisas para a revista). Ao chegarmos ao refeitório, onde elas vão esperar seis filhos, alguns poucos rostos começam a ser vistos. Vemos algumas mães que choram esperando seus filhos.

É nesse ponto que o filme atinge sua maior inflexão emocional. Até aqui, ainda que a realidade do Instituto Padre Severino seja deprimente e chocante, mimetizando a dinâmica de um presídio, a abordagem de Maria Augusta rejeita o apelo emocional destas cenas. As condições são horríveis, as celas nojentas, a relação de funcionários e internos é brutal e absolutamente despersonalizada. Através de recursos já descritos, a maneira como câmara e autora se posicionam em relação à instituição provoca de fato um distanciamento – que supostamente, deixa ao espectador com espaço para elaborar seus próprios julgamentos. No entanto essa tentativa, faz com que paradoxalmente, não se crie a possibilidade de empatia com os sujeitos filmados. Claramente, o fato destes menores serem, a maior parte do tempo, corpos sem rostos está na raiz dessa impossibilidade de identificação. Ao longo da história do cinema, muitas vezes, a fonte primária de identificação do espectador com o filme foi pensada como estando estreitamente ligada ao close-up do rosto (16). Assim, é somente nessa espera das mães, que a emoção vem à tona no filme. Nos rostos que choram e depois nos ombros e nos braços que acolhem os filhos. É aqui que estes corpos ganham humanidade, colocados assim como crianças pequenas que buscam o conforto e a segurança da mãe – no sentido mais sensorial possível, com seu cheiro, seu rosto e seu corpo – e que a brutalidade da instituição se faz mais evidente.

Esse ponto de inflexão nos leva à quinta audiência, que é a mais longa e emocional do filme. Tudo fica um pouco mais a flor da pele e a juíza, que parecia insensível a todos os lamentos e sempre assertiva, muda o tom. Após o menino confirmar que matou o pai esfaqueado porque ele batia nela e na mãe, a juíza vai questionando o menino sobre detalhes diversos da história, de forma tranquila e delicada. A mãe é interrogada e confirma o discurso do filho. A juíza fala para o menino que ela quer que ele saiba que vai lembrar disso que aconteceu para sempre, e que saber se ele devia ou não ter feito isso é uma reflexão que ela vai deixar para a consciência dele. É a primeira vez no filme em que ela não se sente capaz de emitir um juízo moral sobre o acontecido. Ela concede a liberdade provisória assistida, mas diz que não quer vê-lo em baile funk, fliperama etc. “Estamos entendidos?”. A audiência seguinte, a sexta, é a continuação deste caso e deste hiato de personalização do filme, agora com um outro juiz, interrogando o irmão no menino acusado. O irmão é evasivo e é curioso como neste ponto o espectador talvez torça por uma resposta do irmão (que acaba não acontecendo), que ajude a salvar o menino.

Após esta audiência, seguindo sua lógica estrutural, o filme volta ao Instituto Padre Severino, para um segmento que mescla planos documentais e encenados. Em seguida, a sétima audiência encerra o que

seria o corpo principal do filme, fechando a estrutura bem marcada que conduziu o espectador até aqui. O caso é de um menino que foi pego passando cocaína. Depois de interrogar um policial que identifica o menino, a juíza questiona o próprio adolescente. A primeira informação chocante é de que ele não sabe a própria data de nascimento. Sabe só que tem 14 anos. A juíza pergunta se os traficantes não irão atrás dele para cobrar a droga que ele perdeu, e ele diz que não. Bem ao estilo de dar “lições de vida”, a juíza diz que se ele estivesse em casa ou na escola com certeza não teria sido pego entregando cocaína. E pergunta: “Valeu?” Sem entender direito a pergunta, mas querendo dar a resposta certa ele responde: “Valeu”. O defensor se apressa a dizer que ele não deve ter entendido e a juíza explica: “Valeu, ter ficado fora da escola, etc”?. Daí ele dá a resposta correta, dentro da dramaturgia do ritual jurídico: “Não valeu”. A juíza concede um Criad, que significa que ele vai poder voltar para casa nos finais de semana, e diz para o menino: “encare o Criad como uma chance que eu estou te dando e honre esta oportunidade”.

A partir daí o filme entra em sua etapa final, com uma série de cenas cotidianas filmadas nas casas dos meninos e meninas que atuaram no filme. Vemos imagens do menino que interpretou o menor infrator nessa última audiência jogando cartas na rua e em seguida entrando num barraco onde brinca com duas crianças, enquanto a mãe tira piolho de uma terceira. Sobre essas imagens entram os GCs: 230 – *tráfico/ Fugiu do Criad/ Duas semanas depois foi morto com três tiros nas costas*. Imagens do menino que interpretou o garoto que matou o pai empina pipa. Entra GC: 251 – *homicídio/ Não frequenta o Criad e nem vai à escola*. A menina que representou uma das duas que roubaram o turista estrangeiro está sentada numa cama amamentando um bebê grande. Entra GC: 62 – *roubo/ Fugiu do Criad/ Mora com a mãe e com o filho*. E assim sucessivamente, passando pelos sete não-atores. Os GCs que mostram o que aconteceu após o julgamento, funcionando como um indicação do futuro/passado dos personagens. Isso tem o curioso efeito de criar um desfecho dramático para os personagens, ao estilo do que vemos em certas biografias cinematográficas ficcionais sobre personalidades reais que trazem uma cartela no final explicando o que aconteceu com o personagem após o fim do filme. Em geral, essas cartelas endossam o desfecho que o filme propõe, dando uma chancela de autenticidade ao futuro anunciado pela narrativa.

Vale aqui fazer um paralelo com David MacDougall, em *The Fate of the Cinema Subject*. MacDougall chama a atenção para a transitoriedade dos personagens no documentário. Ele diz que os filmes de ficção os personagens parecem escorregar em direção ao passado. No documentário os sujeitos filmados, perturbadoramente, escorregam em direção ao futuro. Mesmo enquanto estão sendo filmados, os personagens estão em transição, se movendo em direção a um futuro que o filme não consegue conter. Mais adiante, ao comentar o uso do *freeze-frame* em alguns filmes, ele afirma que a imagem congelada reproduz em miniatura uma suspensão maior que o filme como um todo impõe a seus objetos. É como se a duração do filme criasse um grande *freeze-frame*.

Em *Juízo*, esses personagens que o filme retrata também escapam em direção a um futuro incerto, assim que saem da audiência, e não poderíamos imaginar que suas vidas a partir daí vão seguir um sentido linear. No entanto, os textos na tela apresentam uma instantâneo de futuro congelado, resumindo suas vidas após o julgamento a um ou dos acontecimentos, e criando um efeito de qualificação a posteriori das sentenças. O menino que recebeu a chance de frequentar o Criad não honrou sua chance e morreu; a mimada que quase abriu mão da remissão de fato merecia o perdão. A audiência é um momento de suspensão do tempo, em que uma lógica própria ao evento determina as interações entre os atores sociais e seu resultado. No curso do tempo e da vida, este julgamento ganha outros significados. Enquanto na audiência, a platéia e o juiz estão em posição análoga, tentando avaliar a performance do depoente, sempre em relação às marcas do real; no filme os espectadores tem uma vantagem e podem ver o resultado de suas ações no futuro.

Após o que seria essa seqüência de desfecho, o filme nos leva de volta a uma audiência, colocando a engrenagem jurídica novamente em funcionamento e, num movimento cíclico, materializando o círculo vicioso em que o sistema está inserido. Não há o contra-plano encenado, e toda a seqüência é montada a partir do plano geral em que o menino é visto de costas. Em alguns momentos ele mexe a cabeça e acaba revelando seu rosto e ao longo da cena descobrimos que ele já não é menor de idade. O clima é de incerteza. A juíza, o promotor e o defensor tentam entender o processo. A princípio parece se tratar de um

caso de um garoto que fugiu do Instituto e acabou sendo encontrado na rua. Ao longo da situação, no entanto, os personagens se dão conta de que o garoto havia fugido da internação – de forma surreal, através de um buraco – justamente após a audiência em que ele havia recebido a liberdade assistida. Ele explica que fugiu porque não sabia o que era liberdade assistida. Juíza e promotora não acreditam, dão risada do absurdo da situação e decidem liberar o menino. A juíza diz que ele precisa prestar atenção por que a partir daquele momento, qualquer coisa que ele fizer o levaria para a vara criminal. Ela nos lembra, que este garoto é a síntese de toda a impossibilidade destes jovens de participar, em pé de igualdade, da dinâmica do poder judiciário; e do movimento cíclico que arremessa estes jovens repetidamente de volta ao sistema.

Bibliografia:

- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- GRIMSHAW, Anna. "The anthropological cinema of Jean Rouch". In: GRIMSHAW, Anna. *The ethnographer's eye*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- MACDOUGALL, David. "The fate of cinema subject". In: MACDOUGALL, D. *Transcultural cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1998, pp.25-61.
- _____. "De quem é essa estória?". *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ. V. 5, no. 2, 1997, pp.93-106.
- MINH-HA, Trinh T. "The totalizing quest of meaning". In: *When the moon waxes red*. Nova York/Londres: Routledge, 1991.
- NICHOLS, Bill. "A voz do documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional*. Volume II. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- ODIN, Roger. "A questão do público: uma abordagem semiopragmática". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional*. Volume II. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. "Film documentaire, lecture documentarizante". In: ODIN, R. & LYANT, J. C. (ed.). *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984.
- OLIVEIRA, Taís. "Fala Séria - Entrevista de Maria Augusta Ramos". In: Pílula Pop. Disponível em: <http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=95>. Acesso em: 07/04/2008.
- PEARSON, Jesse. "The follies of documentary filmmaking". In: *Revista Virtual Vice*, 2006. Disponível em: <http://www.viceland.com/int/v14n9/htdocs/docto.php?country=>.
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac, 2008, pp.39-48.
- RENOV, Michael (ed.). *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993.
- SANTEIRO, Sérgio. "Conceito de dramaturgia natural". *Revista Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme. Número 30, agosto de 1978, pp.80-86.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. *Jean Rouch*. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- STEWART, David. "Fred Wiseman's novelistic samplings of reality". *Revista Virtual Current*, 1998. Disponível em: <http://www.current.org/doc/doc802wiseman.shtml>.
- SZTUTMAN, Renato. "Jean Rouch: um antropólogo-cineasta". In: CAIUBY NOVAES, S. et alii (orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004, pp.49-62.
- XAVIER, Ismail. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho". *Revista Cinemais*, número 36, dezembro de 2003, pp.221-237.

Notas:

Trabalho apresentado na I Jornada Discente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos

Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), realizada em novembro de 2010.

(1) Roger Odin distende as fronteiras entre documentário e ficção ao propor a existência de diferentes modos de leitura e de significação – entre eles o "documentarizante" e o "ficcionalizante" – que se estabelecem, de maneira dinâmica, na relação entre filme e espectador. Cada um desses modos se caracteriza, de um lado, por diferentes posturas do espectador e, de outro, por uma série de indicações fornecidas pelo filme do modo que desejaria ver utilizado para sua leitura. Uma das questões centrais para a caracterização dos diferentes modos é a maneira como a figura do enunciador é construída, como colocado por Odin: "Parece-nos, com efeito, que o que constitui a leitura ficcionalizante não é tanto a construção de um 'eu-origem fictivo' mas, mais radicalmente, a recusa pelo leitor de construir um 'eu-origem'" (ODIN, 1984: 263-277). Num outro texto, ele retoma a questão: "Se o modo documentarizante pede a construção de um enunciador real, mas deixa quase livre a escolha dos outros processos (podemos construir ou não um mundo, construir ou não uma narrativa, produzir ou não um efeito de colocação em fases etc.), ao contrário, o modo ficcionalizante responde a uma organização fixa, muito estrita, que coloca no comando dois processos dos quais tudo provem: a narração (...) e um processo enunciativo: a fictivização (construir uma ficção supõe, em primeiro lugar, que o narrador seja instituído como enunciador fictício)" (ODIN, 2005: 34).

(2) Ver STEWART, 1998.

(3) As noções de "ator natural" e "dramaturgia natural" foram apresentadas por Sérgio Santeiro, no artigo "Conceito de Dramaturgia Natural", publicado em 1978, na revista *Filme Cultura*. Para Santeiro, a partir do som direto, o documentário adotou a encenação do drama ficcional. Mas, no documentário, ao invés de representar uma personagem fictícia, o sujeito filmado lança mão de recursos expressivos para representar o seu próprio papel, funcionando assim como "ator natural". Segundo Santeiro, a pessoa filmado encarna uma tripla personalidade: ele é o sujeito real, determinado socialmente e que fala de uma posição social concreta; ele é o personagem dramático que idealiza o sujeito real, selecionando suas características a partir de seus valores reais; e ele é o ator natural, que atualiza o personagem dramático criado por ele mesmo em um novo confronto com a realidade, no qual a espontaneidade dá lugar à encenação. Dessa forma, a fiel representação do personagem dramático depende do bom desempenho do ator natural. Assim como na ficção, na "dramaturgia natural", muitas vezes, o mau desempenho do ator acarreta o fracasso da encenação. Santeiro chama de "crise da representação" os momentos em que o despreparo cênico do ator natural, a interferência da realidade na cena ou uma motivação contraditória a do cineasta, colocam em risco toda a encenação.

(4) Ver MACDOUGALL, 1997: 97.

(5) Ver SANTEIRO, 1978.

(6) Indo um pouco além do que MacDougall propõe, acredito que possamos pensar a ação tanto como um elemento narrativo controlado pelo cineasta, como também em sua dimensão performativa, inteiramente nas mãos do sujeito filmado.

(7) MACDOUGALL, 1998: 43 (tradução minha).

(8) "Por isso que eu digo que ali, no teatro da justiça, a sociedade brasileira está representada. Não só um ritual, e neste filme o ritual da justiça infantil, mas também o que leva esses adolescentes a cometerem delitos, a entrarem em conflito com a lei". Entrevista de Maria Augusta Ramos ao site Pílula Pop. Disponível em: <http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=95>.

(9) Vale destacar que, no entanto, na crítica que se faz à postura observacional do trabalho de cineastas como Wiseman, confunde-se a crença numa realidade objetiva que pode ser acessada, com a crença numa transparência cinematográfica que garantiria um contato não mediado com o real. Essa ilusão de transparência não é endossada por Wiseman, que se refere ao seu próprio trabalho como *reality fictions*. Em entrevista ele elabora esta idéia: "A documentary is just another form of fiction. It is arbitrary (...) made up. It doesn't follow the natural order. Its major sequences are shorter than they are in real time. They acquire meaning they wouldn't have in isolation. What's magical about a good film is magical about a good play or a good novel" (STEWART, 1998).

(10) Do ponto de vista da antropologia, a idéia de auto-representação está presente na noção de *auto mise-en-scène* forjado por Claudine de France. A *auto mise-en-scène* seria a maneira como o processo observado se apresenta ao cineasta. Isso é, a maneira autônoma com que o personagem real escolhe mostrar suas ações e suas atividades corporais, materiais e rituais. Com suas ações, o sujeito filmado propõe uma organização da cena que pode ou não ser reforçada pela *mise-en-scène* do cineasta.

(11) É possível traçar aqui um diálogo com a crítica feita por Trinh T. Minh-Ha, em “When the moon waxes red”, a uma estética da objetividade que busca o naturalismo através de diversos elementos da tecnologia cinematográfica, como o microfone direcional e o som direto sincrônico como regra. Um dos pontos desse conjunto de propostas é a idéia de que o tempo real é mais verdadeiro que o tempo fílmico e o plano longo, com o mínimo de cortes, é mais apropriado para evitar distorções (MINH-HA, 1991: 34).

(12) Em entrevista ao Pílula Pop, Maria Augusta Ramos disse: “Eu tento retratar a realidade de maneira que leve o público a pensar, a refletir sobre ela por si só. Por isso, é um cinema que observa, mais reflexivo, que exige uma distância entre o público e os personagens retratados. E essa distância é criada pelo trabalho de câmera, de edição. Tem um tempo, um ritmo: a câmera nunca se aproxima muito, sempre estática, frontal, sem planos subjetivos dos personagens”.

(13) Jaguar é a primeira ficção de Rouch e conta a história de três jovens do Níger que emigram para Gana. O filme acompanhando esse deslocamento através das viagens, dos encontros, das experiências na cidade e na volta para casa. Rodado antes do som direto sincrônico e sem roteiro prévio, foi improvisado numa colaboração entre Rouch e os três personagens. Dez anos depois, quando o filme foi montado, os personagens improvisaram uma narrativa ao ver o filme. Assim a banda sonora do filme consiste em diálogos lembrados, brincadeiras e comentários sobre o que se vê. O filme, mais do que retratar a miséria da migração, se propõe a retratar o ideal da migração, fabulado pelos personagens. A partir desse ponto de sua obra, os filmes de Rouch se tornam progressivamente criações coletivas, que partem de um encontro que é inteiramente assumido. Dentro dessa antropologia compartilhada idealizada por Rouch, todos os procedimentos buscam a aproximação: o uso da câmera na mão, filmar com equipe reduzida, trabalhar com um operador de áudio que fale a língua nativa, estabelecer contato anterior prolongado e a necessidade do feedback.

(14) Jean-Louis Comolli é crítico do argumento que reduz o mundo da imagem ao mundo do discurso, igualando ficção e documentário como construções discursivas sobre o real, sem explorar as diferenças nítidas entre estas duas formas de agenciamento. Comolli insiste na relação entre imagens e a cena profílmica. A inscrição verdadeira seria assim a “ligação indissolúvel – permitida e testemunhada pela máquina do cinema – entre discurso, corpos filmados e o lugar onde os eventos ocorrem”. Trata-se da duração partilhada entre quem filma e quem é filmado. O mundo deixa seus vestígios nas imagens, nos sons e nas falas (GUIMARÃES & CAIXETA, 2008: 44).

(15) Pílula Pop. Disponível em: <http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=95>.

(16) Em *The fate of the cinema subject*, MacDougall desenvolve a questão do rosto como fonte de identificação entre espectador e personagem (MACDOUGALL, 1998: 51-54).

Mini Currículo :

Possui graduação em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, mestrado em comunicação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com a pesquisa “As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico” (2007) e desenvolve pesquisa de doutorado no mesmo programa enfocando as estratégias de auto-representação de pessoas reais no documentário. É documentarista e produtora audiovisual.