

1.

Ficção, documentário ou hibridismo explícito

Uma análise sobre a ética no cinema precisa, antes de tudo, situar o seu objeto no contexto do gênero, do tempo e do espaço. A partir disso é que se pode pensar seus parâmetros éticos. Ocorre que no fazer cinematográfico, assim como nas comunicações em geral, esta definição por vezes é bastante fugidia.

Se por um lado parece fácil situar tempo e espaço; definir, classificar e compreender as questões de gênero fílmico pode ser uma tarefa muito delicada. É possível contrapor ficção e documentário como gêneros distintos no fazer fílmico? Sem dúvida há uma diferença entre ambos, mas talvez “gênero” não seja a distinção mais adequada. Se a resposta fosse positiva, por que nas classificações de gênero não se encontram os filmes de ficção, mas os de ação, drama, terror, suspense, eróticos, infantis, etc., e documentários? Não seria a exclusão desta última palavra o indicativo de um consenso de que todos os filmes sejam ficções, e que documentário seria apenas mais um dos gêneros ficcionais?

As discussões sobre as diferenças entre o que é documentário e o que é ficção já tomaram a atenção de muitos pensadores do cinema, desde sua concepção, por John Grierson, que pensava no documentário como o tratamento criativo da realidade; passando por Christian Metz, que propôs fazer do cinema um objeto da semiologia, levando o estudo do cinema ao estudo da lingüística cinematográfica; assim como Dziga Vertov e o cinema-olho, até teóricos contemporâneos como Bill Nichols, que pensa no espaço ético no documentário ou Noël Carroll com sua teoria do cinema da asserção pressuposta, entre outros. Vejamos pontualmente o que propõe cada um dos pensadores elencados:

- John Grierson - fundador do movimento documentarista britânico dos anos 30. Foi em seu texto “Flarhety’s Poetic *Moana*”, sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty que, pela primeira vez, usou o termo “documentário”. O sentido adjetivo se referia à relação que a imagem tem com a existência fora dela, diferenciando dos filmes de atualidades por uma certa “poética da vida”. Define os princípios que regeriam este gênero: 1- seria o viver a cena e a história de vida. 2- o ator original/ nativo e a cena original são os melhores guias para a

interpretação do mundo moderno. 3- o material e as histórias tomados como matéria-prima estão mais próximos do real filosófico que o melhor dos artigos.

Grierson enfatiza a capacidade do documentário em agir sobre a sociedade, de ser um instrumento a serviço de ideais, mas, para tanto, defende que um cineasta não pode dedicar-se simultaneamente ao documentário e ao filme de estúdio. O documentarista não deveria se limitar ao registro da vida das pessoas – ao documentário (e o documentarista) compete fazer um “tratamento criativo da realidade”, o que, em Grierson, é o mesmo que construir um filme apresentando determinado problema e a solução governamental para esse mesmo problema.¹

•Christian Metz – empreendeu um estudo preciso e rigoroso das condições materiais que permitiriam que o cinema funcionasse. Seu objetivo é a descrição exata dos processos de significação do cinema e seus códigos específicos. A semiótica do cinema. Suas análises práticas trataram do significado do realismo da imagem e do papel da narrativa, tentando formular algumas regras científicas sobre a relação do filme com a criação da impressão da realidade. Para o autor a matéria-prima do cinema é a realidade ou o modo como o filme organiza seus significados. Os códigos podem ser distinguidos de acordo com o seu grau de generalidade. Existem códigos que só servem a tal filme, a determinados grupos, portanto, “Os gêneros são popularmente definidos pelos códigos que os distinguem.” (ANDREW, 2002, p. 181). Segundo Metz “todo filme é um filme de ficção”.²

•Dziga Vertov – “Eu sou o cinema-olho, eu sou o olho mecânico, eu sou a máquina que mostra o mundo como só ela pode ver. ” Nesse manifesto dos *Kinoks* de 1923, já aparecem as imagens de Vertov descritas por Jean Rouch no prefácio do livro *Dziga Vertov*, de G. Sadoul – a primeira é a do cinema-olho –,

¹ PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico*. ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I

² METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977; ² METZ, Christian. *Le signifiante imaginaire*. Communications, nº23. Psychanalyse et Cinema, Seuil, 1975, p.31-32; GODOY, Hélio. *Paradigma para fundamentação de uma teoria realista do documentário*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP; REZENDE FILHO, Luiz Augusto. *Documentário e Representação – Desnaturalizando uma evidência*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/rezende.htm>> Acesso em 29. out.2010.

a do "cinema-relance" ou do "cinema-piscar-d'olhos", dos terroristas do cinema da revolução.

Em 1933, Vertov empreende o projeto de um filme-afresco com *Três Cânticos para Lênin*, considerado hoje em dia pelos soviéticos como sua principal obra. Vertov foi quem introduziu pela primeira vez no cinema "a entrevista direta", em *Os testemunhos cândidos de um misturador de cimento e de um agricultor de colcós*. Mas hoje, não resta do filme mais do que uma versão truncada.

A quarta imagem de Vertov é a do "cinema-sorrir" de 1933, parte encoberto pela sombra da viseira de um boné do homem da câmera (na qual ele utiliza dois tripés) que vem, mas que se vai, um pouco malicioso, sem nenhuma vergonha de ter permanecido fiel até o fundo às experiências futuristas de sua juventude. E a quinta imagem de Vertov por Rouch é de George Sadoul. “O historiador do cinema sabia fortemente que não havia dado o espaço suficiente a este pioneiro genial que o cinema soviético oficial havia conseguido fazer cair nas sombras como um simples ‘operador de atualidades’.” O que seria realmente uma injustiça se pensarmos no conceito de documentário de Grierson – a obra de Vertov está muito mais para documentário que para atualidades, visto que sua intenção era mais ideológica que de meros registros.³

•Bill Nichols – Importante teórico do documentário da contemporaneidade, o autor elenca diferentes tipos de documentários e propõe limites éticos ao estilo a partir do seu conceito de *axiografia*.

Em *Introdução ao Documentário* (2005, p.135) identifica seis tipos principais: poético, expositivo, participativo ou interativo, observativo, reflexivo e performático. O modo poético utiliza o mundo histórico como fonte, retira do universo cotidiano sua matéria-prima para depois transformá-la, utilizando padrões abstratos de forma, associações visuais e qualidades tonais ou rítmicas. O modo expositivo pressupõe uma voz que fala diretamente com o espectador, pois os filmes desse modo utilizam o comentário com a “voz de Deus”, um orador que é apenas audível, jamais aparece. Esse modo compartilha algumas semelhanças com os noticiários televisivos, principalmente com relação à lógica informativa, transmitida verbalmente pelo comentário, que está fora da tela e dá

³ ROUCH, Jean. *Cinco imagens de Vertov*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/60/cincoimagensdevertov.htm> > Acesso em 14/02/2011

a impressão de objetividade e onisciência. O modo observativo propõe uma posição *voyeur* por parte do diretor. Ele apenas observa os outros, que envolvidos em suas atividades cotidianas, parecem ignorar a câmera e o cineasta. Essa observação é como olhar a vida no exato instante em que ela acontece. Logo, é importante destacar o dilema ético da intromissão não admitida ou indireta do cineasta, o que remete à necessidade do consentimento do ator ou grupo social seja entendido e concedido para se explicar as possíveis conseqüências da observação e representação feitas pelo outro e para os outros. O modo participativo se assemelha com a observação participante, metodologia de estudo das Ciências Sociais. Porém, em vez de comover o público, o documentário participativo tenta transmitir a sensação de como é estar em determinada situação, porém sem a noção pessoal do diretor. Esse modo pressupõe um envolvimento mais direto entre cineasta e tema, por isso utiliza principalmente as entrevistas.

(...) O cineasta despe o manto do comentário em voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos). (NICHOLS, 2005, p.154).

O modo reflexivo chama a atenção do espectador para ver o documentário como ele é, ou seja, uma construção ou representação. Rompendo assim com concepções realistas e demonstrando o poder que a câmera tem para representar os outros. “Esses filmes tentam aumentar nossa consciência dos problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação”. (NICHOLS, 2005, p.164). Por último, o modo performático explora a complexidade do conhecimento, propicia um acesso à compreensão do mundo por meio de dimensões subjetivas e afetivas. Um tom autobiográfico e a capacidade de expressar essa subjetividade fazem com que esse tipo de documentário trabalhe com outras formas de representação e novas narrativas, baseadas em sujeitos específicos, como por exemplo, o próprio cineasta. Segundo Nichols (2005, p.176), “o documentário performático restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político”. Para o autor chegar ao conceito de *axiografia*, o espaço ético no

documentário, ele se apóia na identificação dessas modalidades do cinema documental para fazer uma crítica a pouca importância que se tem dado à ética tanto no fazer quanto na crítica deste tipo de cinema. O ponto de partida seria a exposição do realizador e seus intentos com a obra, atitude somente compreendida, de forma controlada nos modelos interativo e reflexivo.⁴

•Nöel Carroll – No texto *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*, Carroll evoca a definição de documentário de John Grierson, que pensava o gênero como o tratamento criativo do cinema de atualidades, numa função que “Pretendia distinguir o documentário griersoniano de objetos como as actualités de Lumière e os cinejornais” (CARROLL, 2005, p. 70). Carroll sustenta que Grierson e alguns de seus contemporâneos lutavam contra o preconceito de que o cinema seria uma simples reprodução mecânica e submissa do filmado, pensando haver maneiras de se dar formas criativas a essa realidade. No entanto, o autor julga que a definição de documentário de Grierson não se enquadra no que hoje se convencionou chamar por esse nome, sendo algo “demasiado estreito”: “seja o que for que nós queiramos dizer com ‘documentário’, é obscuro e possivelmente equívoco” (CARROLL, 2005, p. 71). Numa tentativa de ampliar o conceito griersoniano, Carroll propõe a consciência de que o que se conhece como documentário, hoje, esteja entre dois conceitos seus. O primeiro, de filmes de asserção pressuposta, que “envolve uma intenção assertiva, por parte do cineasta, de que o público compreenda a intenção de sentido do filme e adote uma postura assertiva com respeito ao conteúdo proposicional do filme” (CARROLL, 2005, p. 90), resultante da identificação da intenção assertiva do cineasta. O segundo, de filmes de traço pressuposto, compreende uma construção fílmica onde “a estrutura de signos com sentido em questão é tal que o cineasta pretende que o público considere as imagens do filme como traços históricos” (CARROLL, 2005, p. 88), na medida em que espera que ele o faça com o reconhecimento de que é precisamente este o papel do cineasta, que, por sua vez, “pode estar dissimulando”.

⁴ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005

NILCHOLS, Bill. *La representación de La realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1997.

Ao me confrontar com essa bibliografia devo concordar com Fernão Pessoa Ramos, em *O que é documentário*, quando ele afirma que

São textos que se inserem em um recorte que chamamos de "cognitivista-analítico". É nítido em suas formulações uma postura de contra-reação. Seu objeto é a ideologia, ainda dominante em nossa época, que tem um certo orgulho em mostrar fronteiras tênues entre os campos da ficção e da não-ficção, embaralhando definições. (RAMOS, 2001)

Partiremos então do pressuposto de que “todo filme é um filme de ficção” (AUMONT, 1999, p.70), ou seja, o cinema tem o poder de transformar objetos, pessoas e narrativa ausentes no tempo e no espaço. É possível pensar que todo filme de “ficção” ou “documental” representa o irreal no sentido de que aquilo que vemos na tela é justamente o ausente; dessa forma, tentaremos entender como esses dois tipos de filme se complementam na atualidade para construir a sua estética.

Fora todas as polêmicas suscitadas pela hibridação natural entre ficção e não-ficção, é plausível pensar que, se há dramaturgia, entendendo-se aqui dramaturgia por roteiro ficcional fechado de onde partirá toda a produção fílmica, o filme é ficcional; se há o encontro do realizador com o objeto da representação, é documentário. Haveria ainda determinados códigos de linguagem dos quais domina o público de cinema para diferir um filme de ficção de um documentário, ainda que o filme fosse visto sem qualquer informação prévia. A qualidade da imagem, o tipo de narração em off e a apresentação de documentos seriam alguns desses códigos. Mas é válido lembrar que muitos cineastas usam desses códigos como escolhas estéticas a fim de confundir o espectador, e ao confundi-lo despertá-lo para a produção de um pensamento próprio a partir da proposição do filme.

A verossimilhança com a realidade tornaria o filme de “ficção”⁵ tão construtor da verdade social quanto qualquer documentário? Nichols, ao buscar definir a diferença entre os gêneros (ou talvez abrir mão dessa diferença), diz que todo filme é documental, denominando os filmes de ficção como filmes de representação do sonho do autor, enquanto os filmes documentários seriam de representação do mundo histórico. (NICHOLS, 1997, p.42)

⁵ Ponho aspas no termo ficção porque começo a questionar o quão ficcional este tipo de filme é realmente é.

Assim como Nichols afirma que todo filme é documental, com a mesma argumentação, a da representação social, Christian Metz diria que todo filme é ficção. Para Metz, nenhuma narrativa pode se constituir em documento, visto que sempre será uma representação (METZ, 1977), ou seja, uma construção discursiva alimentada tanto pela experiência que o autor viveu do fato quanto por toda sua experiência vivida anteriormente ao fato. Citando a máxima de Jacques Aumont – “qualquer filme é um filme de ficção” –, Humberto Ivan Keske afirma que todo filme pode ser encarado

(...) como texto e processado pelo grande tecido narrativo de fatos, eventos ou representações/reapresentações da realidade. Sendo história narrada em termos discursivos, e discurso aqui deve ser encarado à luz de uma abordagem ampla o suficiente para abrigar também a imagem e a mímica, por exemplo, todo o filme, ficcional ou não, é uma narrativa, podendo ser analisada como uma das formas do fazer textual. (KESKE, 2004, p. 65)

Ainda que Nichols e Metz tenham procurado fundir os conceitos (documental e ficcional), na prática, os pesquisadores e pensadores do cinema os enxergam como teóricos do documentário ou da ficção. Compreendo que diante da eminente hibridação de gêneros, ambos os pensadores procuraram compreender as diversas vertentes fílmicas sob a luz da representação social. Assim, para Nichols todo filme seria um documento por se tratar de uma representação social, tanto como para Metz todo filme seria uma ficção justamente por se tratar de uma representação social. A categorização desses autores sobre o tema que versam parece revelar uma necessidade em distinguir e classificar. Portanto, os filmes que se apresentam mais híbridos acabam por provocar um ruído de comunicação, posto que podem embaralhar a noção de “real” sentida – ou não – pelas audiências. Para que os produtores desses filmes possam agir com ética, eles precisam definir em qual terreno se propõe a discursar, nem que, para isso, tenham de assumir a máxima de Aumont e deixar de lado suas intenções de mostrar “o real”, ou “aquilo que realmente aconteceu”. Ao assumir um compromisso com o público, seja poético ou de reflexão objetiva – sobretudo em filmes vendidos como produtos “baseados em fatos reais” –, esse acordo muitas vezes não encontra eco no pensamento de que cada filme é uma ficção, independente de sua classificação: lidamos com discursos, com “formas do fazer textual”, mas não com documentos – ao menos segundo Metz e Aumont. Proponho que essa questão seja refletida à sombra da ética cinematográfica. Um filme que representa o universo histórico deve estar comprometido com o fato social que representa, tanto quanto um jornalista deve ter responsabilidade

sobre as notícias que propaga, seja esse filme um documentário ou uma ficção. O debate sobre a criação de um conselho de mídia, que regularia a ética nos meios de comunicação evitando a criação dos chamados factóides no jornalismo diário, poderia se estender à mídia artística, visto que esta contribui para a construção da memória social tanto quanto aquela. Assim, o hibridismo explícito configuraria um novo gênero, que poderia ser chamado de ficção documental.

Ao reunir numa mesma definição documentário e ficção, ambos os autores propõem que se pense o filme com as características inerentes ao seu suporte e estética, independente do gênero. Neste prisma, os filmes que versam sobre o universo histórico, ou ainda os “traços históricos pressupostos”, para recorrer à terminologia de Noël Carroll, teriam os mesmos parâmetros éticos que qualquer filme categorizado ou não como documental.

Segundo Michel Foucault, em *A ordem do discurso*, a sociedade constrói os seus discursos a partir de uma vontade de verdade que remonta a Grécia antiga, assim um discurso verdadeiro, não seria simplesmente aquele que dá conta do seu referente, mas aquele que compartilha desta vontade de verdade coletiva.

Certamente, se nos situamos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se. (FOUCAULT, 2006, p.14)

Assim, para que o discurso fílmico documental seja considerado uma obra ética ele deveria ser motivado pela vontade de verdade e não por quaisquer outros interesses de poder.

A principal referência que usaremos aqui para parâmetro ético no cinema de representação social será *Representing reality*, estudo publicado por Bill Nichols. Veremos que, apesar de muito relevante em suas propostas de pensar um cinema ético, algumas de suas definições para a fronteira documentário-ficção se tornam frágeis quando contrapostas às realidades tecnológica e estética do cinema brasileiro dos anos 10 do segundo milênio.

Com a portabilidade, o baixo custo do cinema digital e o crescimento da oferta e da procura de faculdades de cinema⁶, há uma transformação no mercado e na estética cinematográficos; não mais se pode dizer que a diferença entre documentário e ficção está no encontro com o “outro”, no grau de controle que o autor tem de sua produção ou no entendimento que o público tem do filme e sua classificação “natural”. Os Novos Cinemas da década de 1960 já propunham essa fusão entre os gêneros como estética e não como simples status inerente ao fazer fílmico, e esta proposta ganha fôlego com o surgimento do cinema digital. Cada vez mais enxergamos o encontro do real com a ficção nas telas brasileiras, como afirma João Moreira Salles à revista *Bravo!*, em um encontro de cineastas que estreavam ficções documentais em 2008:

Há várias coisas do cinema de ficção brasileiro atual que remetem ao documentário. (...) A utilização da paisagem real, a recusa do estúdio, a aceitação da luz brasileira. E também o trabalho de cineastas com atores não profissionais, muitas vezes pertencentes às regiões retratadas nos filmes. (NIGRI, 2008).

Atores contracenam com personagens da sociedade à moda do neo-realismo italiano; a cidade oferece locações mais interessantes que os estúdios poderiam produzir a preços mais convidativos e com o bônus do encontro com o público a alimentar o que Guy Debord definiu como a *sociedade do espetáculo*, que consiste, essencialmente, no “reino autocrático da economia mercantil que acedera ao status de soberania irresponsável e o conjunto das novas técnicas de governo que acompanham esse reino” (DEBORD, 1997, p.168). Em outras palavras, o pensamento de Debord se resume em uma afirmação retirada de um trecho de um texto publicado no jornal *Le Monde* de 19 de setembro de 1987, de que

“Se uma coisa existe, já não é preciso falar dela” (...) “Que a sociedade contemporânea seja uma sociedade de espetáculo é ponto pacífico. O que vai ser necessário destacar agora são aqueles que não aparecem. São inumeráveis os livros que descrevem tal fenômeno, característico das nações industriais e também dos países atrasados em relação à sua época. O que encerra uma tolice, pois os textos que analisam esse fenômeno, em geral para deplorá-lo, também devem sujeitar-se ao espetáculo para se tornar conhecidos”. (...) O espetáculo nada mais seria que o exagero da mídia, cuja natureza, indiscutivelmente boa, visto que serve para comunicar, pode às vezes chegar a excessos. (DEBORD, 1997, p. 170/171)

⁶ Como bem aponta Fernão Pessoa Ramos, em seu artigo para a Universidade Federal do Ceará, sobre a intenção do MEC em unificar os cursos de Cinema e Audiovisual “Temos hoje cursos de Cinema, ou Cinema e Audiovisual, nas principais universidades do país, com clara expansão nos últimos dez anos.”

Num tempo em que o cinema perdeu espaço para a TV a cabo, home theaters e Internet, o cinema realista⁷, assim como a atividade cineclubista que ressurgiu também neste momento⁸, tem o papel de formar um novo público para o cinema. A se ver representada na tela grande, a “sociedade do espetáculo” passa a reconhecer a relevância do cinema não só como opção de entretenimento, mas como espaço para construção da identidade e da memória social, que segundo Pierre Le Goff é o local

(...) onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 1994, p.477)

1.1

Fatos ficcionalizados

Quando um fato de relevância noticiosa ocorre nos dias de hoje, imediatamente brota uma sucessão de hiperlinks de projeção do acontecido. Como um computador sem travas de *pop-up*, sucessivas janelas surgem com inúmeras narrativas de sutis diferenças que, muitas vezes, nos fazem crer que não passam de ecos do mesmo discurso. Esse excesso de discursos homogêneos anestesia a percepção do sujeito consumidor de informação, que não responde mais aos estímulos de reflexão, a não ser quando há o “choque do real”, conceito que Beatriz Jaguaribe desenvolveu sobre a experiência urbana de contato seguro⁹ com o outro, o exótico.

Defino o “choque do real”, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador (...) sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. (...) São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana (...) que provocam forte ressonância emotiva. (...) O “choque do real”, no sentido que aqui emprego, está relacionado a ocorrências cotidianas, históricas e sociais. (...) Da perspectiva do criador artístico, entretanto, o uso do “choque do real” tem como finalidade provocar o espanto, atizar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico. Em qualquer dessas modalidades, o “choque do real” quer desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor sem que isto acarrete, necessariamente, um agenciamento político. (JAGUARIBE, 2007, p. 100/101)

⁷ Aqui me refiro a realismo no sentido de um cinema que representa a sociedade, que levanta a reflexão sobre a vida real independente de sua estética usar ou não de rigores da estética realista clássica.

⁸ Após anos de desarticulação, no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 2003, ocorre a Jornada de Rearticulação do Movimento Cineclubista

⁹ Seguro aqui se refere à segurança física entre encontrar o exótico pessoal ou virtualmente

Explanando e exemplificando o conceito, Jaguaribe chega a citar um dos objetos deste estudo:

O documentário *Ônibus 174* (...) é construído por uma série de cenas que desferem o pancadão do “choque do real”. Tais cenas são ainda mais perturbadoras quando sabemos que, de fato, elas foram filmadas ao vivo, que elas são, efetivamente, um registro fílmico de uma ocorrência real. (JAGUARIBE, 2007, p. 116)

Acontecimentos de violência urbana limite, como o seqüestro do ônibus 174, em 2000, possuem esse potencial de choque do real. Eles se sobressaem em meio a tantos discursos semelhantes por um diferencial que choca: uma pessoa foi morta ao vivo, em rede nacional, após quase cinco horas de tensão e negociações entre a polícia e o “bandido”, tudo em transmissão televisiva. Espetáculos como esse, que traduzem e recriam a sociedade em que vivemos, ganham proporções midiáticas imensuráveis, multiplicando as diversas janelas de visibilidade de uma mesma paisagem. Estas janelas oferecem diferentes pontos de vista, como dispositivos que nos auxiliam a enxergar essa paisagem. Mas, por outro aspecto, elas poderiam estar distorcendo a imagem? Seríamos mesmo capazes de ler as imagens que estas janelas nos expõem?

Em *O olhar do estrangeiro*, Nelson Brissac Peixoto (PEIXOTO, 1998) desenvolve o conceito de “cidade-cinema”, no qual tudo é imagem e as paisagens são achatadas pela velocidade. Segundo o autor, não haveria nada além da superfície, viveríamos num mundo cenográfico e vazio. Ele se refere à superficialidade do olhar do homem contemporâneo, e a conseqüente superficialidade do ser e estar na cidade.

A idéia do autor é interessante, mas me questiono quanto à sua afirmação de que no “universo feito de imagens, o real não tem mais origem nem realidade”. Ora, se toda a realidade é uma construção social, então, a sociedade que constrói a realidade em questão é a sua origem. E ainda, se não há realidade alguma, se não mais se convencionou socialmente um parâmetro de real, por que a demanda por representações de fatos/acometimentos reais cresce vertiginosamente no cinema brasileiro da contemporaneidade?

Neste ponto, julgo necessário recorrer à crise da identidade do sujeito pós-moderno, conceito desenvolvido por Stuart Hall em *A identidade cultural da pós-modernidade*:

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2003, p. 7)

A descentralização, o deslocamento e a fragmentação das identidades, para Hall, devem-se a uma mudança estrutural nas sociedades modernas, no fim do século XX, movida basicamente pela cultura globalizada ocidental, que altera noções de localizações sociais dos indivíduos. Com a crise da identidade do sujeito pós-moderno, a experiência do “choque do real”, se torna cada vez mais premente na busca do resgate dessa identidade perdida – somos todos integrantes desta sociedade representada “na tela”, de forma “real”, afinal, “qualquer um poderia estar ali”, num ônibus como outro qualquer, sob a mira de Sandro, o protagonista da rendição armada do ônibus 174, ou da polícia. Sandro representa ao mesmo tempo o sujeito urbano e a cidade em crise, em sua apatia por falta de referencial. Para Jaguaribe,

(...) o real testa os limites da representação e supera os mecanismos seletivos do nosso controle consciente. (...) Se, nestes termos, o real é a existência de mundos que independem de nós, a realidade social, em contraste, é uma fatia do real que foi culturalmente engendrada, processada e fabricada por uma variedade de discursos, perspectivas dialógicas e pontos de vista contraditórios. (...) Ao contrário dos repertórios surrealistas da desfamiliarização ou das invenções da imaginação fantástica, as estéticas do realismo podem oferecer retratos críticos da “experiência do mundo” não porque engendam uma representação insólita de uma “realidade estranhada”, mas porque fazem a “realidade” tornar-se “real”. (JAGUARIBE, 2007, p. 101/102)

Não foi à toa que Sandro, no meio da rendição armada do ônibus, põe a cabeça para fora de uma janela e afirma que tudo que está acontecendo ali “não é filme, não”. Quando surge a sua possibilidade de “existir”, de ser de fato um “protagonista” no trágico teatro da sociedade urbana, no entanto, Sandro já não pode mais viver. É preciso que exista um real, ainda que ficcionalizado, para que tenhamos um lugar no mundo, para sabermos quem somos. Esta pode ser uma das razões pelo qual, a cada ano, o gênero documentário ganha mais espaço e investimentos, assim como filmes de ficção se dedicam cada vez mais à reconstrução de fatos reais e históricos. A exploração do “choque do real” se dá na já citada sociedade do espetáculo. Ou estaríamos todos

iludidos, vivendo uma ficção como em *O show de Truman*¹⁰? Ainda nesse caso, acredito que exista a origem em quem criou a ficção e a realidade em se executar o programa, mesmo que não exista originalidade (novidade) na produção. Há que se distinguir origem de originalidade. Origem tem a ver com nascitura, fonte; originalidade faz relação com novidade, inovação. Na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1994, p. 166)¹¹ podemos afirmar que nada mais é original, que tudo não passa de releituras do que já foi dito ou feito. Mas não se pode negar que a motivação para reler esse ou aquele texto, para copiar essa ou aquela imagem, tem origem numa determinada sociedade mediante um contexto histórico-social específico. E a reprodução nunca será fiel ao original, constituindo em si uma espécie de autoria, visto que “nada se cria, tudo se transforma”.¹²

Não se pode se dizer que, pelo o fato de Sandro ter reproduzido em sua ação (ou atuação) modelos de vilões do cinema de ação americano, ele não estaria vivenciando uma realidade. De fato ele é conduzido, ainda que inconscientemente, pelo impacto emocional da visibilidade midiática, a protagonizar um filme de ação ao vivo e internacionalmente. E ele parece saber o quanto isso pode confundir o “público”, quando o chama seu à “realidade”, dizendo: “Isso aqui não é filme de ação!” Mas na verdade ele intenciona camuflar sua encenação. É possível que ele saiba o impacto do seu “show de atrações” e, como um profissional de *vaudeville*, ele quer ter o controle da atenção do seu público e fazer com que acreditem no seu espetáculo. Na avaliação de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, em *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Sandro

Apropria-se da imagem de bandido ensandecido inspirado no cinema e, como lembra Esther Hamburger, “grita através da janela”, não para os que estavam ali do lado de fora do ônibus, mas “para os milhões de telespectadores que acompanham ao vivo os desdobramentos de sua arriscada operação”: “Isso não é um filme de ação, não. É sério”. Sandro sabe que foi esse papel de algoz que lhe restou para ser reconhecido socialmente, e não hesita em desempenhá-lo até o fim. (LINS e MESQUITA, 2008, p. 48)

⁴ *O show de Truman* de Peter Weir (1998), estrelado por Jim Carrey, é filme americano que narra a saga de um homem que, adotado recém-nascido por uma emissora de televisão, vive por trinta anos dentro de um estúdio de TV, ignorando que sua vida não passa de um reality show.

¹¹ Conceito desenvolvido por Walter Benjamin no ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, originalmente publicado em francês na revista do Instituto de Investigação Social *Zeitschrift für Sozialforschung*, em 1939.

¹² Antoine Lavoisier sobre a Lei da Conservação das Massas

Sandro aproveitou o seu instante de fama, que ultrapassou em muito os sonhados quinze minutos, para transmitir sua mensagem, falar de seu passado trágico e pelos seus pares: “Vocês lembram dos meus irmãozinhos da Candelária? Eu estava lá!”¹³. Ele não parecia preocupado em sair vivo do espetáculo, porque só naquele momento, a partir da visibilidade midiática, ele realmente esteve vivo do ponto de vista social. Isso é real e tem origem; não se trata de um cenário oco, uma paisagem para ser vista de dentro de um veículo em alta velocidade. É preciso parar, descer, observar e refletir. Nesse sentido, o caso do ônibus 174 contraria a afirmação de Brissac de que “Tudo só existe na superfície sem fundo da imagem”. Como na metáfora da cebola de Foucault, a cada pele retirada surge outra, e outra sucessivamente (FOUCAULT, 2003, p.55). O caso revela outros casos sobrepostos em camadas, como o assassinato de sua mãe, a precariedade dos sistemas reformatório de menores e carcerário, as chacinas da Candelária e a de Vigário Geral, entre tantas outras camadas – seria impossível para determinadas audiências tomar o filme como mera superfície sem fundo; estas superposições de representações da cidade se complementam. Não se trata da narração de um simples assalto mal sucedido, mas do resultado de uma série de outros acontecimentos sociais, inclusive de grandes projeções midiáticas, como as chacinas, todos envolvendo o mesmo agente social, Sandro do Nascimento.

Neste ponto, os impasses da observação são claros. O impasse das limitações físicas do olho e mesmo dos dispositivos óticos; o impasse de não podermos ver tudo o tempo todo. Sempre existirão momentos que não foram vistos, ou por distração ou por deliberação de quem media o olhar; e as limitações de entendimento do que se está vendo – sobretudo num caso com tantas camadas sobrepostas. Há muito mais coisas acontecendo dentro do ônibus do que aquilo que se revela pelos quadros das janelas; assim como há muitas outras histórias ligadas a essa que sequer foram contadas.

Em seu documentário, *Ônibus 174*, José Padilha tenta ultrapassar as barreiras da observação através de relatos de todos ou quase todos os envolvidos de alguma forma com protagonista Sandro. Contrapondo depoimentos de diversos agentes sociais, o diretor procura costurar uma narrativa que dê conta da tragédia ocorrida na vida de Sandro e dos outros protagonistas do incidente, além de tocar em problemas sociais como abandono social e consumo de drogas. De certa forma, frente ao conceito de crise de identidade do sujeito, exposto acima por Stuart Hall, creio que, no filme, pode haver

¹³ Fala de Sandro do Nascimento para a cobertura jornalística – cena reproduzida no documentário e no filme de ficção

ainda uma tentativa de responder ao à pergunta de quem seria esta pessoa, Sandro, até então reduzida, na opinião pública mais conservadora, a um marginal “merecedor de pena de morte”.

Segundo Nelson Brissac Peixoto, “com a proliferação das imagens, entramos na era da produção do real”. Na verdade, sempre houve a produção do real, o que mudou foi a percepção desta prática. Toda história revela isso. Antes da era das imagens acreditávamos que a Terra era quadrada, e quando Galileu revelou que essa teoria estava errada, a sociedade de uma forma geral pensou que ele estava louco, ou ainda ficcionalizando a ciência. Tanto antigos cientistas crentes em um planeta achatado e Galileu estavam compondo suas versões do real, porque a produção do real é o movimento de cada sociedade no seu caminho de entendimento do mundo, na busca do sentido das coisas.

1.2

Ficções documentais

Bem como em diversos momentos da história do cinema, a hibridação de gêneros (documental/ficção) é recorrente nos filmes brasileiros da contemporaneidade, muito por conta do emprego contemporâneo de uma estética de “choque do real”. Por mais que, na maioria dos casos, o público possa ter consciência desse recurso, a ponto de distinguir o que é ficção e o que é documento em cada filme que assiste, nada indica que essa seja uma regra geral na recepção. No documentário *Jogo de Cena*, Eduardo Coutinho explora essa fronteira desafiando o espectador a descobrir quem é ator e quem é entrevistado no seu filme, que aparentemente é documental. Deste modo, ele leva o público a comprovar o quão fácil é confundir realidade e ficção.

Chamaremos de “ficções documentais” os filmes híbridos que serão analisados no capítulo 4, a fim de aproximar ficção e documentário que tratem de um mesmo objeto de representação. Assim, diferenciamos os filmes de ficção comprometidos com acontecimentos históricos dos demais, representações sociais inerentes e não propriamente intencionais. Neste aspecto, documentários ou filmes de ficção ditos baseados “em fatos reais”, ora ficções documentais, seriam produtos de mídia que acordam com o público uma tentativa de discurso do real; e esse real seria, então, um

acordo social fundamentado em evidências passíveis de confirmação por parte de qualquer pessoa.

Quando tal acordo existe, acreditamos nas afirmações feitas por um objeto que exiba as marcas de ter cumprido o que foi combinado. Se ele mostra, em sua apresentação, que foi feito de modo como usuários e produtores concordaram ser a maneira de fazer as coisas desse tipo, os resultados serão bons o suficiente para os objetivos combinados. Se for um filme documentário, não há ficção nele. (...) Se for um romance “realista”, não inclui material factual que, se examinado, se revela não factual (BECKER, 2009, p119).

Segundo Howard S. Becker, em *Falando da Sociedade*, o usuário da representação social busca uma verdade na arte e, sem esta verdade, o objeto deixa de ser artístico. Para o autor, documentários e reconstituições ficcionais deveriam, como no âmbito jurídico ou jornalístico, tratar de fontes fidedignas e passíveis de confirmação como documentos históricos, depoimentos, imagens de registro e demais signos que participam do acordo de construção do real; do contrário, frustrariam o usuário do objeto de representação, que logo perderia o interesse pelo produto.

A posição de Becker pode ser entendida como exagerada, especialmente quando ele diz que um filme documentário deva excluir a ficção. Bill Nichols, por exemplo, teoriza o uso da ficção no documentário ao descrever o modelo reflexivo, que se desdobra em inúmeros usos (NICHOLS, 1997, p.93). Quando um documentário usa de estética ficcional para dar ênfase ao seu discurso, ou para dar conta de uma narrativa que carece de imagens documentais, não se entende que ele esteja se distanciando do discurso do real, mas fazendo uso de recursos de linguagem cinematográfica, disponíveis para quaisquer gêneros de narrativa audiovisual. Quando Becker se refere ao romance realista, ali podemos concordar que se houver material factual falso, a obra perde sentido e deixa de ser realista. Se um filme de ficção utiliza acontecimentos sociais como base para sua narrativa, entende-se que haja um acordo com o usuário (espectador) de que uma reconstituição esteja sendo feita com a maior fidelidade possível aos seus referentes. Caso os fatos sirvam apenas como estopim para a produção, de livre atividade criativa, supõe-se que o mesmo não deva ser rotulado como um produto “baseado em fatos reais”, afinal, os fatos serviriam apenas para inspiração, não firme fundamentação para o seu enredo.

1.3

Localizando as fronteiras

Pensemos juntos com Nichols, que define o documentário pela congruência de três lócus de definição: do realizador, do texto e do espectador. No primeiro, se difere da ficção pelo grau de controle da realização¹⁴; no segundo pela vinculação do texto ao referencial histórico; e no terceiro pela relação que o espectador trava com o filme¹⁵. (NICHOLS, 1997, p.42)

Vejam os cada parte separadamente. Do ponto de vista do realizador, um filme de ficção depende de uma produção que pressupõe planejamento e orçamento, em grande parte previsível. Todos os envolvidos nesta produção são profissionais com os quais é possível articular talentos e funções, horários e compatibilidades. Filmagens em estúdio são possíveis e resolvem problemas logísticos e quaisquer intempéries. Sendo possível dimensionar o valor do filme, o realizador fica à vontade para fazer um produto de baixo custo ou, em casos de grandes orçamentos, alcançar vãos que seriam inimagináveis para filmes documentais. Exemplo disso pode ser a comparação das imagens feitas do homem pisando na lua pela primeira vez e o filme *Apollo 11*, seu referente ficcional. Como no documental há que se lidar com as limitações do instantâneo, daquilo que não foi previsto no roteiro, as imagens são mais de registro de um momento do que narrativas conscientes. Já em uma intenção ficcional de produzir um material audiovisual da chegada do homem à Lua, haveria uma construção narrativa elaborada previamente, sendo possível inserir imagens do que foi relatado – registrado em som ou texto –, mas que pela força do momento, ou talvez, por quaisquer limitações vividas pelos astronautas a bordo da nave, não foi possível registrar. Assim, na ficção, o tema está quase que completamente sob controle do realizador. No documentário, ele é só o ponto de partida para um enredo que só será revelado no decorrer do processo, apesar das possíveis intenções de seus produtores.

Ainda do ponto de vista do realizador, Nichols sugere que uma diferença marcante entre documentário e ficção seja a possibilidade de encontro com o universo histórico

¹⁴ Diferente das demais teorias que versam acerca do controle que o realizador tem da produção, para Nichols, as restrições de controle no filme documentário se dão mais no nível temático que nos níveis de produção.

¹⁵ Para o autor o filme só se constitui em determinado gênero quando o espectador o compreende como tal. Assim, o espectador faria parte da construção da representação.

que se representa. O encontro com o outro, o objeto do seu tema. Na ficção isso não seria possível, já que sua característica seria o uso de cenários, atores e toda uma estrutura industrial dos grandes estúdios. Do ponto de vista textual, o autor descreve a diferença, também sob a ótica do controle do realizador – no documental há construção narrativa tanto quanto na ficção. Ele frisa que o discurso pertencente ao autor, está presente em qualquer representação. Mas enquanto no primeiro existe um comprometimento com o referencial histórico, o segundo está livre para expor a interpretação que o autor faz do mundo, sem necessidade de qualquer verossimilhança com a realidade. No discurso ficcional está pressuposto o sonho e os devaneios do artista. Já no documental, o que se espera é algo como um serviço de informação (distante de um ideal de entretenimento). Então, se na ficção praticamente tudo é permitido e o controle do texto está totalmente nas mãos do autor, no documental não há essa liberdade. O autor pode interpretar o mundo da forma que lhe convém, mas não pode ficcionalizar o mundo que se propõe a interpretar. Sua leitura deve estar colada aos fatos a que se refere, mais num esforço argumentativo que poético. Por isso muitas vezes o texto só se conclui após a rodagem do documentário, como resultado da experiência do encontro com o tema; na ficção o texto, o roteiro é o ponto de partida do filme, a primeira função a ser executada. Poderia arriscar dizer que o trabalho do autor do filme de ficção está para o de historiador, assim como o do autor do documentário está para o trabalho do antropólogo. O primeiro lida com uma realidade pré-estabelecida, enquanto o segundo procura tirar a verdade da experiência vivida.

A terceira e última base do tripé de Nichols é a que concerne o papel do espectador, a função do usuário da representação. Assim como Nichols, Howard Becker, em *Falando da Sociedade*, também discorre sobre o papel do usuário na representação. Um gênero “é evidente porque os usuários aprenderam essa linguagem, tal como todas as linguagens são aprendidas, pela repetição constante. Eles *sabem* como interpretar a imagem” (BECKER, 2009, p.64). Assim, o realizador pode conduzir de dentro de um campo limitado – o gênero – seu discurso de acordo com a leitura que ele pressupõe que seu público irá fazer. O público não só completa o sentido da representação como mostra um caminho pelo qual o realizador poderá percorrer se quiser atingi-lo. Lembrando a queixa de Noël Carroll, de que argumentos como a “falácia intencional” ou a “morte do autor” deixaram a impressão geral à crítica de que as intenções assertivas dos cineastas são simplesmente inacessíveis, muitos realizadores deixam suas representações abertas ou com intertextos para induzir o espectador a fazer

o trabalho de construir esses discursos não apresentados explicitamente no filme. É como se o autor chamasse o público a debater o assunto que está sendo levantado pelo filme. Neste aspecto, a diferença entre os gêneros se dá na interpretação do público, naquilo que já foi constantemente delineado como documentário ou como ficção. Essa percepção pode ocorrer somente ao final do filme, mas nunca deixar de acontecer. É importante que o usuário da representação tenha consciência do tipo de discurso que está recebendo, porque o tipo de influência que esse discurso terá em sua vida irá depender dessa determinação. Lembremos do caso da interpretação de Orson Welles para o rádio do texto *A guerra dos mundos*, de H. G. Wells, em outubro de 1938. Ao perceber o relato fictício de uma invasão alienígena como noticioso – referendado como “real” por conta de uma roupagem jornalística, pelo uso intencional do discurso informativo radiofônico – grande parte do público ouvinte entrou em desespero, provocando situações de caos generalizado. Se a mesma transmissão fosse feita no que se entende por formato ficcional, a repercussão seria diferente. Outro exemplo da importância do papel do usuário, tanto quando do método do discurso, na construção da representação está na flexibilidade gramatical da língua, que de tempos em tempos acaba sendo atualizada (no caso do português), assumindo em sua estrutura expressões correntemente usadas pela sociedade – como foi o caso da supressão de “vossa mercê” para você. Assim sendo, e de acordo com a teoria da recepção (Hall, 2003), se o espectador se relaciona com o filme como se este fosse documental, ele o será.

A partir do raciocínio acima, conclui-se que as fronteiras entre documentário e ficção sejam:

- O grau de domínio do resultado da produção
- Questões estéticas
- Questões éticas
- Questões mercadológicas

1.4

Estética, uma questão de mercado - a ascensão do documentário brasileiro e seu impacto na produção ficcional

Desde o sucesso de *Central do Brasil*, o cinema brasileiro vem apostando numa estética realista, a já exposta estética do choque (Jaguaribe, 2007). Filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, sucessos de bilheteria, usam da linguagem documental para conferir realismo a suas opções estéticas. A forma de um filme “quase etnográfico” conquistou o público e caracterizou o cinema brasileiro dos anos 2000. Ao lado desse fenômeno, há um crescente interesse por documentários¹⁶ (ANCINE, 2009), o que leva ao surgimento de novos documentaristas e à abertura de espaço nas salas comerciais para profissionais já estabelecidos, como Eduardo Coutinho, Cao Hamburger, entre outros. É neste movimento que surge José Padilha com o “documentário brasileiro mais laureado em todos os tempos, *Ônibus 174*, que arrebatou nada menos do que 23 prêmios, entre eles um Emmy, o Oscar da televisão americana” (BRAVO!.2008). Em 2007 foi possível identificar 25 documentários em exibição no circuito comercial, contra 53 filmes de ficção. A crescente ascensão do documentário brasileiro desde 2001¹⁷ é um dado importante, que revela uma transformação considerável na relação do espectador brasileiro com os filmes de ficção. Algo que poderia explicar o relativo insucesso na bilheteria de *Última Parada 174*, que obteve pouco mais de 500 mil espectadores contra 2.099.294 de *Meu nome não é Johnny*, de Mauro Lima, lançado no mesmo ano (2008).

¹⁶ Segundo dados fornecidos pela ANCINE, de 1995 a 2000 foram exibidos comercialmente 14 filmes enquanto só no ano de 2007 foram exibidos 32. A média de exibição de documentários nacionais em circuito comercial teria subido de dois para 20, da década de 1990 para 2000.

¹⁷ Idem – com base na mesma tabela

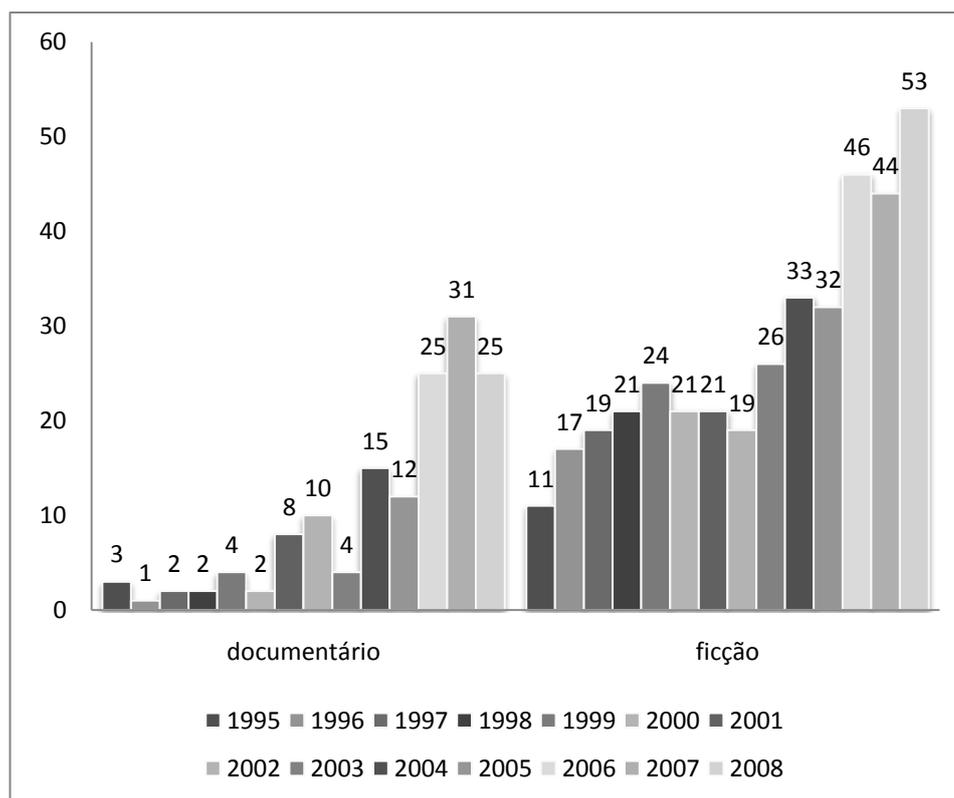


Figura 1 - Dados fornecidos pela Ancine – longas metragens lançadas comercialmente no Brasil no período 1995-2008

O fato de o filme de Padilha ser de 2002 – o segundo ano de maior bilheteria do documentário nacional (dentro do período analisado), com *Surf Adventures*, e de *Janela da Alma* e *Edifício Máster*¹⁸ – e o de Barreto de ser de 2008, dez anos depois do sucesso de *Central do Brasil*, que veio a ser o primeiro filme do período da retomada do cinema nacional que apontava a preferência do público brasileiro em se ver representado na tela grande, poderia justificar o resultado de bilheteria dos dois filmes. Possivelmente, ao fim da década, o modelo ultra-realista de choque já teria se esgotado – cabe ressaltar que o filme de Padilha vem ao público no ápice da linguagem e no fresco do fato representado, um acontecimento de projeção internacional e caso inédito de maior duração de transmissão televisiva de teor policial. Seu público busca o documentário como fonte de esclarecimento do ocorrido, por curiosidade e por comoção social; sete anos mais tarde, o público vai ao cinema para ver o filme de Barreto, cativado por uma “chamada à verdade”, conforme a publicidade do produto. Essa propaganda do filme diz que só então o público conhecerá a verdade dos fatos. Na voz do locutor da narração do

¹⁸ Os filmes estão citados em ordem de sucesso de bilheteria. Respectivamente com 200.853, 141.360 e 86.483 espectadores pagantes.

trailer para cinema ouve-se: “a imprensa contou todas as histórias, a dos reféns, do capitão, dos atiradores, de todo mundo, menos a de Sandro”. No que propõe o discurso de venda do filme, entende-se que Barreto conta que o espectador não tenha qualquer referência ao filme de Padilha, já que o documentário é feito para dar conta justamente da mesma proposta, a versão dos fatos pelo ponto de vista de Sandro do Nascimento. Ao ignorar a existência do documentário, o trailer compromete o filme a uma versão fidedigna da história de Sandro. Mas quando se percebe a construção autoral, dotada de liberdade poética – e, portanto, que não há fundamentação para este discurso da verdade –, o filme falha ao menos em relação ao seu objetivo publicitário, perdendo credibilidade (e, possivelmente, excluindo parcelas críticas do público). “Levamos a obra a sério, em parte porque ela pretende nos dizer algo que não sabíamos antes sobre algum aspecto da sociedade” (BECKER, 2009, p. 126), se ela se mostra repetitiva ou falseada, é quebrado um elo entre produtor e usuário da representação. O produto, nesse sentido, deixa de ser respeitado como arte para ser encarado apenas como um produto mercadológico. Ainda assim, tratando-se de comunicação de massa, um insucesso de público pode representar centenas de milhares de espectadores, para os quais a versão construída pelo realizador pode ter calado como verdade absoluta. E nesses números de bilheteria nos referimos apenas ao público nacional, enquanto, para o público estrangeiro, os números podem ser ainda maiores.

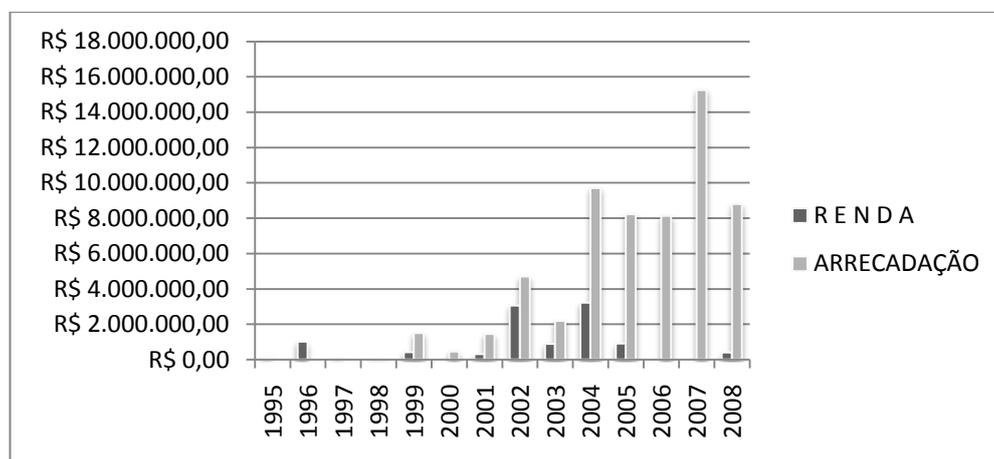


Figura 2 - Tabela comparativa entre renda e arrecadação do documentário brasileiro no período de 195-2008¹⁹

¹⁹ Os anos de 200, 2006 e 2007 não possuem números precisos visto que nem todos os produtores informaram sua renda à ANCINE

Muitos são os aspectos que cercam as opções estéticas de um filme. Em geral, considerações econômicas e políticas têm mais peso. Com a globalização, as produções se tornam cada vez mais transnacionais, incorrendo em si disputas de interesses políticos e de mercado entre cada nação envolvida. Bianca Freire-Medeiros, em *Gringo na laje*, explica que:

A pobreza no Brasil, se antes já não era segredo, hoje é incontestavelmente uma atração turística. Em 1996, o vídeo de Jackson²⁰, ao expor a favela, era percebido pelo então governador Marcello Alencar como uma peça publicitária às avessas, que só poderia espantar os visitantes internacionais. Dez anos depois, Sérgio Cabral, assim que tomou posse à frente do governo do Estado, anunciou que as obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) na Rocinha, além das melhorias na infra-estrutura da favela, incluíam a transformação de residências na alta parte do morro em pousadas do tipo bed & breakfast. (MEDEIROS, 2009, p. 18)

Se por um lado há um interesse do mercado de turismo local na difusão de uma “favela-mítica” e seus personagens “reais” filhos da cidade-partida (VENTURA, 1994); por outro há um interesse internacional neste consumo da experiência do “real”, só então possível no lócus do exótico, recorrentemente representado na América Latina e na África, como expõe Medeiros (2009). Sendo o cinema nacional um produto, muitas vezes, transnacional e em geral comercializado internacionalmente, há necessidade de se estabelecer parâmetros éticos nacionais para garantir os direitos de liberdade de expressão sem ferir os demais direitos humanos dos representados, já que Sandro do Nascimento, o protagonista dos filmes de Padilha e Barreto, assim como outros personagens destes mesmos produtos, são filhos da “favela mítica”, heróis-vilões de uma realidade brasileira consumível. Nesse aspecto, cabe ressaltar que *Última Parada 174* foi realizado em uma co-produção Brasil-França, por um diretor que havia se estabelecido nos Estados Unidos há 18 anos, trabalhando em Hollywood. Sua experiência com o cinema americano é evidente no filme em questão, principalmente no que tange ao histórico da representação de um Brasil de cartão postal, repleto de clichês e estereótipos.

²⁰ Aqui a autora se refere à realização do vídeo-clipe de Michael Jackson no morro Santa Marta.



Figura 3 - Cena do filme *Última parada 174*. Quando Sandro reencontra Soninha na praia de Copacabana



Figura 4 - Cartão postal vendido nas bancas de jornal no bairro de Copacabana - Rio de Janeiro

O que nos interessa aqui é averiguar a responsabilidade com que os autores retratam as pessoas da vida real em suas obras, *a priori* comprometidas com o público em relatar versões de fatos reais e não a oferecer uma ficção de puro entretenimento, aderidas à marca “favela” para o rentável mercado internacional.