

CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO: A MISE-EN-SCÈNE DE QUEM É FILMADO E DE QUEM FILMA

Mateus Brandão
mateusbrandao@gmail.com

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4736475J4>

RESUMO

Este artigo busca problematizar o método de feitura do filme *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) e como a mise-en-scène¹ e a apropriação dos mecanismos de construção da representação participam do fazer da obra. A partir das reflexões de Comolli (2008) e Hamburger (2005) o artigo estabelece um diálogo de interpretação, em relação ao documentário contemporâneo brasileiro e sua construção, e mostra como *Notícias de uma Guerra Particular* se relaciona entre os sujeitos filmados (bandidos, moradores e policiais) e os sujeitos que filmam.

Palavras-chave: Documentário brasileiro contemporâneo; encontro filmado; violência; mise-en-scène.

1. INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro, do final dos anos 1990 e no início do século XXI, foi marcado pela expansão do documentário e por sua inserção no mercado cinematográfico. Neste contexto, um conjunto significativo de filmes tem sua atenção voltada para as questões sociais, especificamente aquelas relacionadas à violência urbana. Filmes como *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), *Ônibus 174* (2002) e *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003) geraram grande repercussão no cenário cinematográfico e televisivo do Brasil

¹ *Mise en scène* é uma expressão francesa que está relacionada com encenação ou o posicionamento de uma cena. O *mise en scène* também está relacionado com a direção ou produção de um filme ou peça de teatro.

Notícias de uma guerra particular, dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund, é um retrato sobre o estado da violência urbana no Brasil. O documentário mostra o conflito social da capital do Rio de Janeiro – resultante da situação econômica não apenas da cidade, mas do país inteiro – através de entrevistas com policiais, moradores de uma das muitas favelas que cercam a cidade e participantes do narcotráfico. O filme traça um painel do problema do tráfico nas favelas cariocas enfocando o problema com uma abordagem original: o tráfico seria uma espécie diferente de guerra urbana, travada entre policiais e traficantes, tendo no meio do fogo cruzado os moradores socialmente excluídos.

Desse esforço ímpar de ouvir todos os lados da questão de maneira equidistante, emergem alguns depoimentos impressionantes. Na verdade, *Notícias* abriu as portas para obras como o livro *Abusado* (2009), de Caco Barcellos, e o documentário *Ônibus 174*, do diretor José Padilha, que aprofundaram ainda mais a discussão do tema.

Tido como um dos melhores filmes brasileiros contemporâneos pela *Revista de Cinema* e vencedor da competição nacional de documentários do festival *É Tudo Verdade* (1999), *Notícias de uma guerra particular* precede o polêmico *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, baseado no livro *Elite da Tropa* (2006) de Luiz Eduardo Soares e dos oficiais do BOPE André Batista e Rodrigo Pimentel. Em *Tropa de Elite* também é abordada a inter-relação entre pobreza, drogas e violências mas de forma espetacularizante. Rodrigo Pimentel, o capitão do BOPE entrevistado em *Notícias de uma guerra particular*, é um dos autores de *Elite da Tropa* e também assina o roteiro do longa *Tropa de Elite*, junto com Padilha e Bráulio Mantovani.

Este artigo busca, a partir das reflexões de Comolli (2008) e Hamburger (2005), mostrar como a mise-en-scène e a apropriação dos mecanismos de construção da representação participam do fazer do filme *Notícias de uma Guerra Particular*, estabelecendo assim, um diálogo de interpretação, em relação ao documentário contemporâneo brasileiro e sua construção. Busca-se ainda mostrar como *Notícias de uma Guerra Particular* se relaciona entre os sujeitos filmados (bandidos, moradores e policiais) e os sujeitos que filmam.

2. A ESTRUTURA DO DOCUMENTÁRIO

Notícias de uma guerra particular procura ouvir três dos setores envolvidos na questão do tráfico: policiais, traficantes e moradores das favelas. Não aborda a questão dos usuários. “Ouvir o outro lado” de uma questão ou, mais corretamente, ouvir “todos os lados” (pois frequentemente eles são mais de dois) é um dos princípios de *Notícias*. Curiosamente, as divisões dos blocos do documentário são feitas através de claquetes, como uma espécie de slide, inclusive até o som se remete a isso, o que demarca bem essas divisões.



Notícias de uma guerra particular (1999), João Moreira Salles e Kátia Lund.

O filme divide-se em blocos, sendo os três primeiros os três setores já mencionados: *O policial*, *O traficante*, e *O morador*. Em seguida, são apresentados os blocos seguintes: *O início 1950-1980*, *O combate*, *A repressão*, *As armas*, *A desorganização*, *O caos e Cansaço*, que retratam situações ligadas à violência, ao contrabando de drogas e armas, políticas de segurança pública.

Nas três partes iniciais, o número de entrevistados não é dividido igualmente, pois o que importa, segundo João Moreira, “não é o que é dito, mas quem o diz”². Da parte da polícia, falam um capitão, um soldado e um delegado. Entre os traficantes há dois adultos,

² trecho extraído da versão comentada do DVD *Notícias de um Guerra Particular* (1999), videofilmes.

duas crianças, um ex-prisioneiro – fundador da organização criminosa Comando Vermelho e alguns prisioneiros. Da parte dos moradores, há somente um casal e uma mulher, que fala de sua correria no dia a dia, mas nada diz sobre o tema do documentário. Uma criança dá opiniões rápidas e um líder comunitário, que fala mais como “posição política” do que como morador.

Uma das ênfases de *Notícias* são as entrevistas com as “autoridades” e com os especialistas, que analisam e interpretam os fatos. O escritor Paulo Lins, autor do romance “Cidade de Deus”, de 1997, é um especialista em questões relacionadas ao tráfico no Rio de Janeiro. Ele fornece um apanhado histórico mostrando como o consumo de algumas drogas (a cocaína em particular) ultrapassou o âmbito das camadas mais abastadas da população e chegou aos morros, o que contribuiu para aumentar a violência. Outro depoimento que merece destaque é o do então delegado Hélio Luz, ele representa um dos pontos altos do documentário, pela lucidez e coragem com que analisa a questão do tráfico.

Assim, de forma fluída, o *filme* vai deixando os entrevistados falarem e vai mostrando imagens, compondo o complexo quadro da questão do tráfico no Rio de Janeiro. A montagem se mostra bem estruturada com seus paralelos entre os depoimentos da polícia, dos bandidos e moradores procurando criar um sentido impactante ao final.

3. O FILME

O filme inicia-se com uma voz em off narrando a ação da polícia civil do Rio de Janeiro. O texto abaixo corresponde a dados estatísticos sobre o tráfico de drogas e suas implicações na região:

A expansão do tráfico de drogas a partir da metade da década de 80 é diretamente responsável por um crescimento vertiginoso do número de homicídios. Uma pessoa morre a cada meia hora no Rio, 90% delas atingidas por balas de grosso calibre. A polícia federal estima que hoje o comércio de drogas emprega 100 mil pessoas no Rio, ou seja, o mesmo número de funcionários da prefeitura da cidade. (NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR, 1999).

Na sequência entra um slide preto, o som é de um projetor de slides mesmo, com o título, *Notícias de uma guerra particular*, sai slide e entra outro: *O policial*, corte para o nosso primeiro personagem, Capitão Pimentel se preparando para o seu trabalho. Pimentel é todo detalhista com seus itens, colete, armas, e por último a clássica boina com o polêmico símbolo do BOPE.

Sua fala é sobre a sensação de heroísmo e medo ao vestir aquela farda. Entra novamente o slide e aparece o lettering: *O traficante*. Surgi um jovem de capuz portando um fuzil, acompanhado de outro jovem. A câmera os acompanha e aparecem mais garotos armados. Ao fundo escuta-se uma voz cantando um rap conhecido que faz apologia aos traficantes e suas armas. Corte para um garoto e a voz é revelada, o lettering diz: Francisco, 16 anos. O garoto está em uma casa de recuperação e é mostrado em um plano americano. Ele está sem camisa e sua pele é toda queimada, seu rosto está desfocado. Corte, novamente aparecem os jovens no morro andando com seus fuzis, volta para Francisco, que acaba de cantar e na sequência retorna a cena aérea da favela. Entra uma voz off que logo se revela: é Adriano, de 29 anos. Ele fala da sua vida enquanto seu depoimento é intercalado com cenas de policiais no morro.

Outro slide surge com o dizer: *O morador*. Entram cenas cotidianas do morro, junto com a fala de Hilda sobre sua rotina e seus filhos. Eles servem de passagem para revelar dois outros personagens, Adão e sua esposa Janete, que falam da vida nos morros, seus pontos positivos e negativos, descrevendo o que significam, como agem as facções e quais os benefícios de sua existência. Nesse caso, os dois entrevistados vê nos traficantes, segurança, ordem e respeito pela “comunidade”.

Logo após a fala de Janete entra uma trilha em tom de suspense que irá reinar ao longo do documentário, pois as partes já foram apresentadas (polícia, traficantes e moradores). Entra um slide que traz a inscrição *O início 1950 – 1980*, intercalado com fotos de traficantes desse período. Inicia-se um processo de reconstituição histórica da expansão do tráfico de drogas até a formação do crime organizado propriamente dito. Essa reconstituição é feita pelo escritor Paulo Lins, em meio a imagens variadas (o Rio em décadas passadas, perseguições policiais, tiroteios, tanques do regime militar –

imagens de arquivo da extinta TV Manchete e do filme *Uma Avenida Chamada Brasil*, (1988) de Otávio Bezerra). Lins conta também como a ditadura ajudou indiretamente a organizar o tráfico do Rio. Segundo ele, os militares achavam que, ao colocar cinco ou seis prisioneiros políticos junto com 60 prisioneiros comuns, os presos políticos seriam “diluídos”. Mas aconteceu o contrário: eles ajudaram os presos comuns a se organizarem. Daí surgiu uma das maiores organizações criminosas do país, o Comando Vermelho (CV).

Os blocos seguintes são *O combate*, *A repressão*, *As armas*, *A desorganização*, *O caos* e *Cansaço*. Hélio Luz se sobressai ao analisar o problema do tráfico de um ponto de vista quase que sociológico, demonstrando um entendimento mais refinado e mais abrangente da situação. “É ele quem estabelece as conexões entre questões pontuais com outras de maior amplitude (como o desemprego, a política de repressão feita para proteger as elites)” (LIMA, 2009, p. 97).

O capítulo *As armas* é basicamente um jogo de paralelos entre as armas dos policiais e as armas dos bandidos. Depois surge o slide *A desorganização* e o sentido construído ao longo do filme é o de que a guerra se acirra a cada dia, “desesperançado, o documentário não oferece consolo ao espectador”. (LINS e MESQUITA, 2008, pag. 16).

O penúltimo slide do filme, intitulado *O caos*, inicia-se com umas das cenas mais chocantes do documentário, é uma imagem de arquivo da antiga TV Manchete, sem cortes e sem interferência de algum off ou áudio, somente a narração do repórter. Como o próprio nome diz, é um verdadeiro caos, um tiroteio onde ninguém sabe para onde está atirando. Na sequência a cena reaparece em slow motion, realçando seu realismo.

Cansaço é o último bloco do filme e culmina em dois enterros, o de um policial e o de um bandido. A partir daí, durante as imagens dos enterros, surgem frases curtas e fortes de vários personagens: “Nunca vai ter fim” (soldado Milton); “Vou ficar nessa vida até morrer” (garoto traficante); “As forças do bem perderam a guerra” (Hélio Luz); “O único segmento do Estado que vai até o morro é a polícia. Só a polícia não resolve” (Capitão Pimentel); “Estou cansado, desse serviço eu estou cansado” (novamente o Capitão). O efeito dramático é reforçado pelo som dos tiros em homenagem ao policial morto.

Por fim, a câmera para em uma lápide sem nome e entra um lettering no canto inferior esquerdo da tela: “Pimpolho – Menino de Rua, 1981 – 1993”. Na sequência surgem outros letreiros com nomes de falecidos em confrontos entre policiais e traficantes, escritos em tipos pretos sobre o fundo branco até preencherem todo o espaço da tela.

4. O ENCONTRO FILMADO E A APROPRIAÇÃO DO MECANISMO DE CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO

Segundo Comolli o “sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente, mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro.” (COMOLLI, 2008, pag. 81). Esse olhar para Comolli é a própria mise-en-scène e essa “inquieta” relação requer mutuamente a participação dos sujeitos, tanto daquele que filma, quanto daquele que é filmado. [...] “o *eu-espectador-vejo* se torna o *eu-vejo-que-sou-espectador*”. (COMOLLI, 2008, pag. 82).

Notícias de uma Guerra Particular se desenvolve através da relação dos diretores com as três perspectivas já mencionadas acima. O encontro filmado com o policial, com o bandido e o com os moradores. Essa demarcação enfraquece as relações mútuas de participação dos sujeitos filmados e a apropriação do mecanismo de construção da representação fica mais condicionada ao sujeito que filma. Segundo Cristiane Lima, “estas categorias são tão delimitadas que acabam por excluir as possíveis (e existentes) interlocuções entre elas. O filme esquece, por exemplo, que o traficante é também morador da favela”. (LIMA, 2009, pag. 135).

Ao longo das entrevistas notamos a voz de Salles ou então de Lund a entrecortar, restringir as falas dos entrevistados, traficantes, em sua maioria. O modo como as entrevistas são conduzidas remontam a estados subjetivos. “O filme não concede tempo para que os entrevistados (principalmente os traficantes) possam desenvolver uma argumentação mais demorada ou realizar um percurso emocional mais nuançado. Se Hélio Luz é, para o filme, o ‘representante da lei’, os traficantes são apresentados como os ‘fora-da-lei’”. (LIMA, 2009, pag. 97).

As perguntas dos diretores aparecem como algo voltado para o ritmo da montagem e não como um princípio ou método de entrevista. As falas de maior apelo dramático surgem a partir dessas perguntas. Kátia Lund pergunta ao jovem Carlinhos qual foi a sua primeira missão, ele então responde:

Carlinhos: “matar um X9”³

Kátia Lund: E quem pediu pra você fazer isso?

Carlinhos: Quem pediu? Meu patrão.

K.L: E como é que você sentiu quando você fez isso?

Carlinhos: Ué, eu me senti normal, que nem como eu tô aqui agora [...]

[Corte para Capitão Pimentel]

Pimentel: Quando mata, é... A sensação é só de dever cumprido. Dizer que cheguei em casa e não dormi... Eu vou estar mentindo.

[Corte para Carlinhos]

K.L: Você já matou algum policial ou não?

Carlinhos: Não, policial não. Não tive essa oportunidade ainda não.

Perguntas como as do trecho acima:

Apontam para um interesse em ultrapassar o regime do meramente factual para alcançar algo da ordem da experiência, do engajamento subjetivo dos sujeitos nos eventos narrados. (LIMA, 2009, pag. 98).

Diversas estratégias são usadas para acentuar o apelo dramático do filme. Existe uma trilha constante, que traz consigo um tom sombrio, quase de suspense, ajudando a criar um clima de gravidade, urgência e perigo. Isso acontece, por exemplo, no início do filme, quando surge Pimentel falando que já participou de várias ações reais no morro e que talvez nas forças armadas isso não aconteceria. A voz de Salles entra e diz: “Eu vou fazer uma pergunta, você gostaria de ter participado de uma guerra?” Pimentel vira e diz:

3 Um informante, pessoa que trabalha para a polícia direta ou indiretamente.

“Olha, eu já estou participando de uma guerra”. Nessa passagem há uma fusão rápida de Pimentel saindo de uma sala no quartel, após ter vestido sua farda, para outra cena dele correndo em um terreno no morro com sons de grito e tiro.

O filme concede grande importância à montagem, prefere o corte à duração; a trilha, locuções e vozes em off ao som em sincronia com a imagem. O documentário utiliza muito imagens de cobertura para ilustrar o que ouvimos. A montagem paralela⁴, os paralelismos entre as falas e imagens de arquivos ou não, são buscadas o tempo todo na ilha de edição.

Diferentemente de um encontro filmado, tal como tematiza Comolli, onde esse encontro supõe um não-controle daquilo que o constitui, ou seja, “a relação com o outro”, Salles e Lund parecem preocupar-se mais com os paralelos da montagem que irão compor o filme. Cada entrevistado está encaixado nos moldes que os pré-determinam: o policial, o bandido ou o morador do morro.

Essa “relação com o outro” remete à noção de mise-en-scène, mas Salles e Lund montam uma mise-en-scène e parecem recuar-se ao captar a cena e ou fala que pretendem. Nota-se que o fazer documentário de Salles está muito voltado para o processo de edição. Em *Notícias* percebemos o quanto o encontro filmado está condicionado à edição, pois Salles e Lund criam um olhar, uma mise-en-scène e se recuam deixando que o sujeito filmado crie a sua auto-mise-en-scène, porém essa fica “presa” ao recuo dos diretores.

Esse fazer de Salles e Lund vai na contramão do que Comolli afirma ao dizer que o cinema documentário “dança a dois”:

Aquele que eu filmo me olha. (...) Ele me envia no seu olhar um eco do meu, devolve minha mise-en-scène tal como repercutiu sobre ele. Isso faz com que o sujeito filmado conviva com essa mise-en-scène, a habite, se aproprie dela.

4 “A montagem paralela consiste em intercalar imagens de duas ou mais ações simultâneas, que se passam em espaços diferentes. Vemos algo se passar em algum lugar enquanto outra coisa acontece em outro espaço. Esse tipo de montagem sugere uma convergência das ações, uma comparação”. (LIMA, 2009, pag. 101).

Não existe mise-en-scène que não seja modificada pelo sujeito filmado. (COMOLLI, 2008, p. 82)

Na verdade essa “dança a dois” não acontece muito em *Notícias*, os sujeitos aparecem na medida em que o filme lhes permite. Segundo Cristiane Lima, “se há um conjunto de falas distribuídas em categorias de sujeitos, elas, contudo, não constituem um debate efetivo: uma não contraria a outra [...] Há uma pluralidade de locutores, mas não uma pluralidade de vozes” (LIMA, 2009, p. 102).

Embora seja difícil fugir, em *Notícia de uma guerra particular*, dos estereótipos que levam os sujeitos filmados para uma construção imaginária já delimitada pelo sujeito que filma, o documentário pode ser considerado um trabalho seminal no cinema contemporâneo brasileiro, na temática da situação da violência no país.

5. CONCLUSÃO

Para Comolli, na prática documentária, cada pessoa filmada encontra sempre aberta a possibilidade de tomar a cena, para fazer a “sua” cena, ou seja, o desejo do filme não deve aparecer somente de um lado (o da realização). Em *Notícias de uma guerra particular* vimos que o cadenciamento dos fatos está relacionado à demarcação dos slides/blocos e isso enfraquece as relações mútuas de participação dos sujeitos filmados. A apropriação do mecanismo de construção da representação fica mais condicionada ao sujeito que filma, acabando por excluir as possíveis (e existentes) interlocuções entre elas.

Desta forma, percebe-se que relação entre os sujeitos filmados (bandidos, moradores e policiais) e os sujeitos que filmam não acontece a dois. A mise-en-scène e a apropriação dos mecanismos de construção da representação participam do fazer da obra, mas de forma controlada, cadenciada por quem filma. O documentário, ao contrário do que afirma Comoli, não acontece ao embate entre quem filma e quem é filmado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTES, Ivana. **Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis, **Ver e Poder. A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção e Documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COLUCCI, Maria Beatriz. **Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo**. Disponível em: < <http://www.observatoriodeseguranca.org/node/2574>> Acesso em: 11/10/2015.

HAMBURGER, Esther. **Políticas de representação; ficção e documentário em *Ônibus 174***. In: MOURÃO, Maria Dora. e LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 196-215.

NOTÍCIAS de uma Guerra Particular. Direção: João Moreira Sales e Kátia Lund. Produção: Raquel Zangrande. Roteiro: João Moreira Sales e Kátia Lund. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1999. 1 vídeo-disco (57 min.): NTSC: son., color.

LIMA, Cristiane da Silveira. **Entre a Arte e a Barbárie: os lugares dos sujeitos filmados em três documentários**. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Comunicação Social / Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2009. (Dissertação de mestrado).

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

SALLES, João Moreira. **Imagens em conflito**. In: MOURÃO, Maria Dora. e LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 82-95.

SOBRE O AUTOR:

Atualmente é membro discente de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Arte - Instituto de Artes da UnB (PPG-Arte - Ida/UnB) na área de Arte e Tecnologia. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006) e especialização em Imagens e Cultura Midiática pela mesma instituição (2009). Tem experiência na área de Vídeo, com ênfase em Cinema e Artes.