

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Encenação e invisibilidade em *Juízo*

Daniel Brandi do Couto

Juiz de Fora
2018

DANIEL BRANDI DO COUTO

Encenação e invisibilidade em *Juízo*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre. Linha de Pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

Coorientador: Prof. Dr. Cristiano José Rodrigues

Juiz de Fora

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

TERMO DE APROVAÇÃO

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder o privilégio de realizar um programa de pós-graduação em um país tão desigual e injusto.

Aos meus pais, William e Célia, e à minha irmã, Juliana, pelo apoio incondicional em todas as minhas escolhas de vida.

À Laura, meu amor, por ser suporte, companheira, amiga e confidente. Sua força e resiliência frente aos reveses da vida foram incentivos diários para enfrentar os percalços desta etapa sem desistir.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares, pela generosidade em orientar este trabalho, dividir seus conhecimentos e contribuir para o meu crescimento acadêmico.

Ao amigo, Prof. Dr. Cristiano José Rodrigues, por incentivar minha entrada no Mestrado, envolver-me em suas (ins)pirações artísticas e ser referência diária de pessoa e professor.

Aos professores Dr. Cláudio Roberto de Araújo Bezerra e Dr. Luis Alberto Rocha Melo, pelas importantes contribuições oferecidas durante a etapa de qualificação e por gentilmente aceitarem participar desta banca.

A Lara Lopes Velloso, secretária da Pós-Graduação, pelo carinho e refúgio oferecido nos momentos de angústia.

À Prof. Dra. Maria Claudia Bonadio, pelos conselhos e amizade nestes dois anos de convívio.

Aos amigos Carlos Eduardo Couto, Felipe Rocha e Gabriela Cabral, pelo suporte, incentivo e por dividir as angústias e ansiedades do meio acadêmico.

A Ryan Brandão, pela ajuda e disponibilidade durante a etapa de qualificação.

Aos alunos da disciplina “Documentário”, do segundo período do ano de 2016, pelos bons momentos e crescimento proporcionados durante o período de estágio em docência.

A Kiko Baborsa e a todos os amigos da Impulso, por acreditarem no cinema como ferramenta de transformação e por entenderem minhas ausências durante o período de conclusão deste trabalho.

A Samir Hauaji, pela ajuda nas revisões gramaticais, pela amizade e por sempre topar as aventuras audiovisuais.

Em memória de minha amada avó,
Célia Miranda Brandi.

RESUMO

O presente trabalho investiga a opção da diretora Maria Augusta Ramos pelo uso da encenação no registro de personagens no documentário *Juízo* (2007). A partir da negativa do registro de menores infratores, que, por lei, devem ter suas identidades preservadas, discute-se a intervenção da diretora não somente como forma de lidar com uma imposição legal, mas como estratégia capaz de potencializar o registro da realidade, dando visibilidade a uma parcela da população marginalizada pelo sistema, e retratada em diferentes condições pelas narrativas audiovisuais brasileiras contemporâneas.

Palavras chave: Documentário; Encenação, Narrativas Audiovisuais; Invisibilidade

ABSTRACT

The present study investigates the director Maria Augusta Ramos' option of using staging for the characters on the documentary *Juízo* (2007). Due to legal constraints, the minors' identities must be kept confidential so they cannot be recorded. Therefore, it is discussed the director's intervention not only as a way of dealing with a statutory requirement but as a strategy to enhance the recording of reality, giving visibility to a portion of the population marginalized by the system and portrayed in different conditions by the contemporary Brazilian audiovisual narratives.

Keywords: Documentary; Staging; Audiovisual Narratives; Invisibility

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Adolescente vítima de estupro coletivo concede entrevista à repórter Renata Ceribelli.....	32
Figura 2: Menor de idade, membro do tráfico de drogas da favela Santa Marta, em <i>Notícias de uma Guerra Particular</i>	32
Figura 3: Menor de idade, membro do tráfico de drogas da favela Santa Marta, em <i>Notícias de uma Guerra Particular</i>	33
Figura 4: Adolescentes cumprem medida socioeducativa no Instituto Padre Severino em <i>Ônibus 174</i>	33
Figura 5: Colagem de Fotogramas de <i>Execution of Czolgosz with panorama of Auburn Prison</i> (Porter, 1901). Fotograma 1: Fachada da Prisão de Auburn; Fotograma 2: Fachada dos Pavilhões Internos da Prisão; Fotograma 3: Encenação da execução do assassino feita com atores.....	40
Figura 6: Colagem de Fotogramas de <i>Life of an American Fireman</i> (Porter, 1901). Fotograma 1,2 e 3: Imagens retiradas de um filme documental sobre o <i>NY Fire Department</i> ; Fotograma 4: Imagens de atores em estúdio encenando um incêndio.....	41
Figura 7: Ator que interpreta RÉU 02, em Primeiro Plano.....	66
Figura 8: Juíza LUCIANA FALA, em Primeiro Plano.....	67
Figura 9: Adolescentes chegam às dependências da 2ª Vara da Infância e Juventude.....	68
Figura 10: Pátio do Instituto Padre Severino.....	68
Figura 11: Matrícula de internos no Instituto Padre Severino.....	69
Figura 12: Internos são revistados e recebem uniforme do Instituto Padre Severino.....	69
Figura 13: Planos da Audiência “Roubo da Bicicleta”	70
Figura 14: Planos da Cena dos Jovens na cela do I. P. S.....	70
Figura 15: Eclipse na Cena Audiência “Homicídio do Pai”.....	71
Figura 16: Eclipse na Cena Audiência “Tráfico de Entorpecentes”.....	72
Figura 17: Jovens brincam com cabeças de escovas de dente.....	77
Figura 18: RÉU 02 e RÉU 03 comentam sobre a tatuagem.....	78
Figura 19: Atores em suas comunidades ou realidades pós-filme.....	80
Figura 20: Planos da Cena que mostra as refeições no I.P.S.....	87
Figura 21: Imagens de agente do I.P.S brigando com internos justapostas na montagem à imagem do ator que interpreta RÉU 03 que observa pelas frestas de outra cela.....	88

Figura 22: Imagens de inspetoras da 2ª Vara da Infância e Juventude do RJ conversando com internos em cela do I.P.S justapostas na montagem à imagem do ator que interpreta RÉU 01 observando o corredor em outra cela.....	89
Figura 23: Construção Cênico-Espacial de Audiência em <i>Juízo</i>	92
Figura 24: Construção Cênico-Espacial de Atores encenando em cela do I.P.S em <i>Juízo</i>	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. NARRATIVAS AUDIOVISUAIS E INVISIBILIZADOS.....	17
1.1 Personagens invisibilizados: como se constrói a representação?	18
1.2 Narrativas do real: abordagens diferentes, limites presentes.....	20
1.3 Definindo causa e efeito da invisibilidade.....	27
1.4 A preservação de identidade nas narrativas audiovisuais.....	31
2. FICÇÃO, DOCUMENTÁRIO e ENCENAÇÃO.....	35
2.1 A câmera, a cena e o registro cinematográfico.....	36
2.2 A encenação no documentário.....	43
2.3 Os tipos de encenação, a subjetividade e a crise do método.....	48
2.4 Os tipos de encenação do documentário.....	52
2.5 A personagem no documentário: dramaturgia natural e performance.....	56
3. <i>JUÍZO</i> : TEATRO TRIBUNAL, QUESTÕES DE VISIBILIDADE E ENCENAÇÃO.....	61
3.1 Índices de realidade para a criação de um cinema-direto com atores.....	63
3.1.1 Ausência de entrevistas.....	65
3.1.2 A decupagem cinematográfica.....	66
3.1.3 A montagem.....	69
3.1.4 A edição de som.....	74
3.2 As personagens em <i>Juízo</i>	74
3.2.1 Os réus e seus corpos duplos.....	75
3.2.2 Os promotores da justiça e a crise de representação.....	80
3.2.3 As instituições.....	85
3.3 A <i>mise-en-scène</i> documentária na construção da visibilidade em <i>Juízo</i>	89
4. Considerações Finais.....	95

5. Referências Filmográficas.....	98
6. Referências Bibliográficas.....	100
7. ANEXOS.....	104
I. Entrevista com Guy Gonçalves, Diretor de Fotografia de <i>Juízo</i>	104
II. Pós-roteiro construído para análise fílmica.....	107

INTRODUÇÃO

O fazer documentário e o uso da encenação caminham lado a lado desde o surgimento dos filmes documentais. Seja nos primórdios do documentário, como nos registros cotidianos realizados pelos irmãos Lumière, seja no que a historiografia define como marco pioneiro do gênero, *Nanook do Norte*¹ (Flaherty, 1922), a encenação já se fazia presente nas repetidas tomadas de *A saída dos funcionários da Fábrica* (Irmãos Lumière, 1895) ou nas estratégias empregadas por Flaherty que, segundo Da-Rin (2004), incluíam a substituição de personagens por atores, a encenação de hábitos não mais praticados pela família de Nanook, dentre vários outros recursos.

Fato é que o uso de recursos filmicos que o senso comum tende a atribuir como pertencentes apenas ao campo do cinema de ficção, como o encenar para o dispositivo câmera, faz-se presente no cinema-documentário desde seu surgimento. Conforme pontua o pesquisador Fernão Pessoa Ramos, “Querer negar este estatuto do documentário enquanto narrativa, alegando, por exemplo, a existência de encenação ou outra estratégia é desconhecer a tradição do documentário” (RAMOS, 2008, p. 25-26). Feita essa breve contextualização, nossa pesquisa busca discutir a relação entre o uso da encenação e a possibilidade de conferir visibilidade a personagens documentados que se encontram em situação de risco social. Para tal, faz-se esta análise através do estudo de caso do documentário *Juízo*, da diretora Maria Augusta Ramos.

Entre 2004 e 2013, Maria Augusta Ramos se propôs a abordar a temática jurídica em três filmes documentários: *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013). Ao abordar o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro em seu primeiro trabalho da trilogia² e o projeto de instalação das UPPs no filme de 2013, a diretora faz a opção por um olhar que dialoga com o modo observativo³ proposto por Nichols (1998) e que comunga com a escola do cinema-direto, principalmente o de linha norte-americana, praticado por cineastas como

¹ Lançado em 11 de junho de 1922, o filme se dedica a filmar a vida e os costumes dos esquimós de Port Huron, no Canadá. O documentário revela o cotidiano dos personagens, seus conflitos com a natureza e o meio que os cerca.

² Pouco antes da entrega desta dissertação, alguns críticos passaram a incluir o documentário *O processo* (2018) na alçada de filmes da diretora que tratam sobre questões jurídicas, atualizando o termo para Tetralogia da justiça.

³ De acordo com Nichols, no modo observativo o documentarista busca captar a realidade tal como aconteceu. Para isso, evita qualquer tipo de interferência que caracterize falseamento da realidade. Há apenas registro dos fatos, sem que o documentarista e sua equipe sejam notados.

Robert Drew e Richard Leacock⁴. Porém, no filme escolhido para análise, a diretora se depara com um impedimento: ao retratar a rotina da II Vara de Infância e Juventude do Rio de Janeiro, Maria Augusta esbarra na negativa do registro dos verdadeiros réus que, vedados por lei, devem ter suas verdadeiras identidades protegidas. Para possibilitar a representação à qual o documentário se propõe, a diretora substitui os verdadeiros réus por atores não-profissionais⁵, estes de condição social análoga aos verdadeiros réus, que encenam os verdadeiros depoimentos e são inseridos na montagem, juntamente com o material colhido no momento dos julgamentos, como nos é explicitado nos créditos iniciais do filme.

Tendo em vista que a representação de menores infratores e pessoas em condições de vulnerabilidade e risco social é apresentada em grande parte dos documentários brasileiros contemporâneos – e também pelo *mass-media*⁶ – de forma a proteger suas identidades, com recursos que vão desde a pós-produção⁷ até artifícios feitos na própria locação, a presente dissertação versa sobre a opção da diretora e joga luz sobre o uso da encenação como forma de conferir visibilidade a tipos específicos de personagens.

Baseado na premissa da “invisibilidade social”, conceito discutido pelo sociólogo Luiz Eduardo Soares (2005), que estuda os efeitos do preconceito e dos estereótipos projetados aos miseráveis, jovens pobres, negros, infratores e todos os que são colocados à margem da sociedade, é discutido como essa parcela já invisível aos olhos do Estado – a mercê das políticas públicas – é colocada também à margem da representação nas narrativas audiovisuais contemporâneas, em especial nos documentários.

Para o sociólogo, as causas subjetivas centrais da maioria dos crimes cometidos pelo tipo-social estudado passam pela questão da invisibilidade. Como consequência, estas pessoas invisibilizadas, marginalizadas pelo sistema, conquistam sua visibilidade social através de atos violentos e delitos. A título de exemplo, podemos citar o caso do jovem Sandro⁸, protagonista

⁴ Apesar de possuir diferentes nomenclaturas e conceitos dependendo da escola de origem em que possamos enquadrar o cinema-direto, no caso de Drew, Leacock e outros cineastas americanos como Weisman, pretendemos destacar aqui a característica de pouco intervenção na realidade capturada pelos filmes desses cineastas.

⁵ Optaremos pelo uso da terminologia “atores não-profissionais” em detrimento do termo “não-atores” utilizado em algumas bibliografias, por consideramos a função da personagem dentro da narrativa fílmica e não a titulação ou formação destes.

⁶ Segundo Edgar Morin (2011), os meios de Comunicação Social ou *mass-media* são os meios que permitem a difusão de uma mesma mensagem a uma audiência vasta e heterogênea, como telejornais, programas de grandes reportagens televisivas, toda mídia impressa de grande tiragem etc.

⁷ Recursos e efeitos adicionados na etapa final da edição de filmes e vídeos.

⁸ No dia 12 de junho do ano 2000, Sandro manteve sob a mira de um revólver passageiros do Ônibus da linha Central-Gávea (Rio de Janeiro, RJ). O episódio teve como desfecho a morte de uma das passageiras por disparos

do episódio documentado no filme *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), que passou por diversas instituições de ressocialização, mas apenas conquistou sua “visibilidade”, seu reconhecimento social enquanto ser existente, através do episódio.

Fundamentado nesses estudos e em outros que compõem o presente trabalho, esta dissertação investiga, através do estudo de caso, o uso da encenação com atores não-profissionais de condição social análoga aos verdadeiros réus como estratégia para conferir visibilidade à parcela representada no documentário *Juízo*. Tal percepção é discutida a partir do estudo das escolhas da diretora, refletidas nos procedimentos da decupagem cinematográfica, encenação, montagem e outros elementos. Estes revelam ao espectador traços físicos, étnicos, trejeitos e discursos dos atores não-profissionais e apresentam fragmentos de seus cotidianos no final do filme (quando a diretora os mostra em suas comunidades de origem, revelando suas condições de moradia e outros aspectos que demonstram condições sociais marginais), dentre outros exemplos percorridos na análise fílmica.

Para entendermos tal fenômeno, faz-se necessário um olhar mais atento às estratégias que realizadores vêm utilizando na produção contemporânea – em nosso caso a encenação – e como estas podem produzir novas perspectivas na representação de menores infratores. Dessa forma, os seguintes capítulos complementam-se entre si, formulando as bases para o estudo de caso e as discussões propostas pela pesquisa.

O primeiro capítulo é composto por um panorama sobre como os personagens tidos como invisibilizados são representados nas narrativas audiovisuais contemporâneas. Neste ato, discute-se a representação dos personagens marginalizados, principalmente nas narrativas que medeiam o contato do factual entre público espectador e os personagens do nosso objeto de análise. Tal discussão abre margem para levantamentos acerca dos dispositivos e estratégias utilizados no documentário e em outras narrativas na contemporaneidade, principalmente no telejornalismo e suas derivações, em que o enfoque é o tato com este tipo social. Estes estudos se fazem necessários não somente para a compreensão de como o cinema representa os personagens principais do documentário *Juízo*, mas também para sobre como a presença do aparato cinematográfico pode despertar nestes e nos outros personagens envolvidos no filme (Juíza, Promotor, Defensor, Pais e/ou Responsáveis legais pelos julgados) uma atitude referida

de oficiais do BOPE e do próprio sequestrador, além da posterior morte de Sandro, asfixiado na viatura policial a caminho da delegacia.

por Comolli (2008) como “*auto-mise-en-scène*”⁹ ou uma encenação-direta, além de traços de “dramaturgia natural”, discutida por Santeiro (1978), como veremos mais adiante. Esta atitude também é estudada por outros autores como Erwing Goffman, que propõe que

quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possua os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser (GOFFMAN, 2014, p.29).

No segundo capítulo elencamos a encenação no cinema-documentário como objeto de estudo capaz de abrir foco para a compreensão de como tal estratégia lida com a questão da invisibilidade. Deste modo, traça-se um breve panorama da encenação no cinema e sua herança advinda do teatro, segundo Aumont (2008), e como os procedimentos da *mise-en-scène documentária* são capazes de indexar diferentes formas de documentário a partir da visão de Ramos (2008). Tendo em vista os personagens presentes em cena, discutem-se ainda os procedimentos de encenação e auto-encenação a partir da perspectiva do conhecimento que estes têm de estarem sendo gravados, manifestando-se como atores naturais e/ou *performers* de si mesmos, atualizando a experiência do fato vivido enquanto indivíduos trabalhados na pré, na pós e na produção de um filme. Nesse segmento, discute-se também a percepção de outros fatores que levaram à presença cada vez mais intensa desta estratégia nos filmes deste tipo na atualidade, como os “efeitos de real” das atuais produções visuais discutidas por Paula Sibilía (2016), a chegada do suporte digital ao cinema, dentre outros.

No terceiro capítulo, apresentamos o estudo de caso do documentário *Juízo* através das metodologias de revisão bibliográfica dos primeiros capítulos e de análise fílmica. Para tal, foi construída uma espécie de pós-roteiro, presente no Anexo II, no qual estão divididas plano a plano as cenas e diálogos do filme. Além de elucidar questões referentes à encenação no filme e como esta pode possibilitar a conferência de visibilidade aos personagens, o estudo de caso – acompanhado das informações recolhidas na entrevista com o Guy Gonçalves, Diretor de Fotografia do filme (Anexo I) – nos permite entender como a encenação atua, desvelando a realidade de diferentes maneiras dentro do mesmo contexto fílmico.

⁹ Jean-Louis Comolli (2008) refere-se aos comportamentos que são despertados no sujeito documentado a partir da presença da câmera, equipe de filmagem etc.

1. NARRATIVAS AUDIOVISUAIS E INVISIBILIZADOS

De proporções continentais, o Brasil é o maior país da América do Sul. Segundo dados do último censo, publicado em 2014, a população brasileira está estimada em mais de 202 milhões de habitantes. Deste total, o número de pessoas encarceradas ultrapassa a faixa dos 600 mil presos e até 2020 pode atingir um total de um milhão de detentos de acordo com informações contidas no último relatório do Departamento Penitenciário Nacional do Ministério da Justiça.¹⁰

Desta população, levaremos em consideração a parcela que corresponde aos jovens e às crianças com idade inferior a 18 anos. Em levantamento anual realizado pelo Conselho Nacional de Justiça, até o ano de 2017, cerca de 189 mil jovens infratores estavam em situação de internação, internação provisória ou em semiliberdade. É válido ressaltar, ainda, que em maio de 2016 a Comissão de Constituição e Justiça do Senado Federal voltou a discutir a proposta de emenda constitucional que visa permitir que adolescentes de 16 e 17 anos acusados de crimes graves – como homicídio doloso, lesão corporal seguida de morte, latrocínio e reincidência em roubo qualificado – possam ser julgados e condenados como adultos. Apesar de violar normas internacionais de diversos tratados de direitos humanos dos quais o Brasil faz parte, a lei, se aprovada, agravará a superlotação dos centros socioeducativos¹¹, que em sua maioria não atendem às regulamentações do governo federal de promover a educação e a reabilitação de crianças e adolescentes para a reinserção no convívio social.

Dada realidade, comprovada pelos breves dados citados, justificaria por si só que muitos pesquisadores, realizadores em cinema, TV e produtores de informação em geral voltassem seus olhares para a questão penal, principalmente no que tange a situação do jovem infrator na sociedade. No entanto, acreditamos que a profusão de narrativas presentes na contemporaneidade, apesar de serem distintas na forma e na abordagem, tende a representar essa parcela marginalizada de forma a mantê-la

¹⁰ Informações retiradas do relatório do ano de 2016 “Os números da justiça criminal no país”, da CNJ. Disponível em: <<http://tinyurl.com/CNJNUMJUS>>. Acesso em: 04/02/2017.

¹¹ Atualmente as instituições tem capacidade para 18.000 jovens, mas abrigam um número superior a 22.000 internos, segundo relatório de 2017 da *Human Rights Watch*. Disponível em: <<http://tinyurl.com/hrwrelatorio>>. Acesso em 04/02/2017.

muitas vezes à margem da informação e em formatos e formas que pecam na hora de permitir uma representação mais humana e comprometida com a parcialidade.

Vista essa questão, optamos neste trabalho por traçar alguns paralelos entre estudos realizados pela sociologia e autores de diferentes linhas de estudo com ênfase na produção audiovisual de caráter não-ficcional, que tem como matéria prima o fato histórico. Perceber como se dá a representação desta parcela da sociedade pelas narrativas audiovisuais atuais nos levará a asserções sobre o uso da encenação e outras estratégias empregadas em documentários que percorrem estes e outros temas correlatos, conduzindo-nos às ideias e discussões que rodeiam o nosso estudo de caso.

1.1 Personagens invisibilizados: como se constrói a representação?

A representação de um indivíduo, seja nas relações do nosso cotidiano, seja quando intermediada por alguma narrativa, passa por filtros e projeções que determinam o modo como nos relacionamos e a visão que temos destes. Nos dias atuais, estes estereótipos acabam gerando não somente um afastamento social que passa por questões de classe, raça, gênero, etnia etc, mas também por uma representação cerceada ou errônea quando a intermediação é feita pelos produtos audiovisuais e outros segmentos da comunicação de massa.

Analisando a representação dos indivíduos na sociedade, Erving Goffman (2014) recorre a analogia do teatro para discorrer sobre o assunto. Tendo em vista que o conceito de representação denota tanto o ato dramático, em que algo ou alguém interpreta ou torna visível uma situação ou indivíduo, quanto o ato social, trabalharemos aqui com o conceito do autor que define representação como

toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência. Será conveniente denominar [...] a parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação (GOFFMAN, 2014, p. 34).

Tratando-se de narrativas audiovisuais, é de fundamental importância o embasamento do sociólogo, visto que Goffman discorre sobre a representação do eu em um processo em que podemos fazer analogia a algumas das partes de mais importância no processo de realização de um filme: a que representa e a que observa. Sendo assim, se o indivíduo que representa é

desconhecido pelos observadores “estes podem obter, a partir de sua conduta e aparência, indicações que lhe permitam utilizar a experiência anterior que tenham tido com indivíduos aproximadamente parecidos [...] para aplicar-lhe estereótipos não comprovados” (GOFFMAN, 2014, p.13). Pode-se notar que é justamente nesse processo de aplicação de estereótipos que a representação dos tipos presentes na sociedade é por muitas vezes distorcida ou representada de forma inadequada pelos produtos audiovisuais que medeiam a realidade, independentemente do tipo.

Para a socióloga Monique Cerqueira (2010), a sociedade tende a categorizar as classes menos abastadas em diversas segmentações, as quais são simplificadas em seus estudos em duas tipologias. A cada qual, a autora diz que se é pedido um determinado comportamento perante a sociedade. Quando projetamos sobre esta classe uma representação de atributos positivos, ela fica a mercê de interesses políticos, midiáticos-sensacionalistas etc. Nas palavras da autora, a *persona* pertencente a essa parcela

é o pobre bom, dócil, trabalhador, inserido em algum arranjo ou dinâmica familiar. Pode ser ou não eleitor, pois sua mera figuração existencial produz dividendos políticos. Esse é o pobre que está na literatura, na mídia, nas plataformas políticas, nos programas sociais. É o pobre que não pode falar, mas de quem se fala (CERQUEIRA, 2010, p.22).

Do outro lado, a moral da sociedade atual nos induz a condenar e invisibilizar o pobre como “má cópia (o simulacro)”. Nesta visão, o desfavorecido social é visto como o “*pobre inaceitável*”, aquele que “carrega em si os signos do incômodo, do medo e da desconfiança. Uma vez categorizado nessa condição, resta a exclusão, o confinamento, a vigilância ininterrupta, quando não o puro e simples extermínio” (CERQUEIRA, 2010, p.42). Ainda de acordo com a autora, esta polarização – em ciência (por meio da estatística) e na sociedade (por meio das relações) – tomam para si a tarefa de dizer o lugar social dos pobres, postula-se a reprodução de juízos, opiniões e normas de conduta sobre a vida alheia das classes não-privilegiadas, estando de acordo com as ideias de Goffman acima citadas.

Sendo as narrativas audiovisuais um tipo de representação desta moral social, é notório que tais manifestações também se repitam em seus produtos. Recorrendo à autora para verificar alguns exemplos, podemos citar alguns mais familiares ao nosso campo de estudo: o “vagabundo romântico”, como Carlitos, expresso nos filmes de Charles Chaplin, o “pobre-herói”, que faz justiça ao seu povo “tirando dos ricos para dar aos pobres”, ou o “miserável empreendedor”

que, graças ao esforço da falsa meritocracia, ascende na pirâmide social, de acordo com a autora.

No outro extremo, temos a representação do “pobre ladrão” – marginal, infrator – perigo iminente à sociedade, aos cidadãos de bem e ao funcionamento social vigente. O bandido vilão das ficções, o traficante da favela das telenovelas etc. Esta diferença de representação nos gêneros audiovisuais advém de diversas variáveis como o formato, a abordagem, o tipo de produção e sua apresentação final ao espectador, como veremos a seguir.

Sendo o recorte deste trabalho o documentário, acreditamos que pesquisar a representação da parcela marginalizada da sociedade (em nosso caso os menores infratores) faz-se necessário para discutir o uso da encenação nos documentários que tem como pauta tal tema. Por mais que estas narrativas permeiem não só os meios de radiodifusão e salas de cinema – estando presentes e fragmentadas por meio da digitalização e da internet – acreditamos (e elencamos) que é principalmente no telejornalismo e no cinema-documentário que tais representações se fazem mais presentes, uma vez que são estes os veículos que trabalham com o fato, a realidade como matéria-prima. No entanto, acreditamos que ambos carregam em si limites nessa representação, apesar de trabalharem com um leque de abordagem que se diferencia em alguns aspectos, como veremos a seguir.

1.2 Narrativas do real: abordagens diferentes, limites presentes

Tendo como matéria-prima as asserções sobre a realidade, telejornalismo e documentário trabalham a representação do real de maneiras distintas, que ora se aproximam, ora se distanciam. Se no primeiro a linha editorial, o formato e outras questões definem como a realidade é intermediada até o espectador, no segundo os procedimentos autorais, o tempo dedicado e, em alguns casos, a subjetividade, também definem as características do produto final gerado. Em todos os casos, cada narrativa tem nas suas aproximações e diferenciações potências, mas também fatores limitantes. Segundo Ramos (2008), a principal diferença entre os dois tipos estaria no meio em que a narrativa está inserida, uma vez que

a reportagem é uma narrativa que enuncia asserções sobre o mundo, mas que, diferentemente do documentário, é veiculada dentro de um programa televisivo que chamamos de telejornal. Do mesmo modo que a tradição do filme documentário flexiona uma narrativa com imagens/sons, estabelecendo asserções sobre o mundo, a fôrma do telejornal flexiona a narrativa assertiva sobre o mundo no formato programa telejornal (RAMOS, 2008, p.58).

Mesmo com formatos diferenciados, que podem variar em grandes reportagens, especiais e outras derivações que se aproximem – ao menos na duração – dos documentários, de acordo com Ivete Roldão, Rogério Bazi e Ana Oliveira (2007), os estudos na área do jornalismo que buscam definições para as grandes reportagens feitas para programas telejornalísticos – as vídeos-reportagens – ainda não atingiram um consenso. No entanto, com “o intuito de pensar suas semelhanças e diferenças são levantados três aspectos: a **abordagem**, o **formato** e a **produção**” (BAZI; OLIVEIRA; ROLDÃO, 2007, p.116, grifo nosso).

De acordo com os autores, para o aspecto da abordagem, documentário e telejornalismo buscam contar uma história, cada qual com seu grau de aprofundamento, mas se diferenciando em alguns aspectos. Dentre esses aspectos, os autores ressaltam duas categorias principais:

- a) O caráter de noticiabilidade e autoralidade que são apoiados na motivação com que tais narrativas são elaboradas. No caso do documentário, parte-se do fato como catalisador para uma construção mediada por uma visão autoral. Já a reportagem, mesmo não estando ligada a um fato recente, é ancorada a algo que está em vigência ou discussão.

Enquanto o documentário parte do factual como premissa para desencadear o processo de construção da narrativa caminhando por um percurso autoral, a reportagem, mesmo não estando ligada ao factual, sempre tem uma relação com algum assunto em pauta na mídia (BAZI; OLIVEIRA; ROLDÃO, 2007, p.117).

- b) Objetividade x Subjetividade: neste aspecto, os autores ressaltam o tipo de retorno que é dado ao espectador com a produção do produto audiovisual.

A reportagem se preocupa mais em responder todas as perguntas feitas a partir de um roteiro ou pauta (...) enquanto o documentário tem como premissa levantar questionamentos, servir para reflexão (BAZI; OLIVEIRA; ROLDÃO, 2007, p.118).

- c) No que diz respeito ao formato, enquanto a reportagem faz o uso da estrutura clássico do telejornalismo, permitindo-se à construção de *offs*¹², sonoras¹³ e passagens do

¹² Trata-se da locução que descreve os fatos apresentados e auxilia as imagens a descreverem o assunto da reportagem.

¹³ Consiste na tomada de um depoimento de um especialista, popular ou outra pessoa que se relaciona com a pauta. Geralmente tem duração não superior a 30 segundos.

repórter¹⁴, o documentário admite estas e uma variedade de construções narrativas que “irão depender da maneira como se dá a postura metodológica da equipe diante da realidade a ser representada” (BAZI; OLIVEIRA; ROLDÃO, 2007, p.119).

d) Com relação à produção das duas narrativas, ambas se assemelham ao trabalharem com um roteiro prévio, definido, mesmo que em forma de pré-roteiro ou pauta. No entanto, no caso das reportagens telejornalísticas, mesmo após as entrevistas e conclusão da matéria, aquela pauta pode gerar outras matérias em um curto espaço de tempo, na medida em que “as fontes podem abrir novos esclarecimentos que venham a gerar mudanças de rumo e exigir uma nova produção” (BAZI; OLIVEIRA; ROLDÃO, 2007, p. 121-122) ou o próprio corpo editorial retoma o assunto abordado na matéria através das *suítes*¹⁵, o que não é possível no modo de produção dos documentários. No entanto, nestas características citadas anteriormente ou em outras variáveis que envolvem a construção narrativa audiovisual, ambos os tipos muitas vezes esbarram em alguns limites na representação da realidade.

Contribuindo com a discussão, Airton De Grande (2004) complementa que os procedimentos do fazer jornalístico televisivo não dão conta de um aprofundamento mais intenso em suas pautas, esbarrando nos limites da escassez de tempo e da linha editorial de cada veículo. Para o autor, estas condições são claramente refletidas na métrica de edição¹⁶ (que impõe a duração da sonora, da passagem do repórter, do texto em *off*) e em outros elementos sistematizados em manuais de jornalismo que visam a objetividade. Já o documentário, muitas vezes apoiado na bandeira da “liberdade do realizador”¹⁷, tem em seu formato uma maior potência de expressividade, graças ao leque de recursos de que seus diretores podem lançar mão – diferentes estilos, durações etc. Todavia, acreditar que uma forma narrativa ou outra é capaz de esgotar por completo as questões das quais se pretende abordar, torna-se uma afirmação leviana e pouco cogitável.

No que tange à representação dos menores envolvidos em situação de infração penal, geralmente o telejornalismo dá a seus espectadores apenas o desfecho de alguns atos violentos. Segundo De Grande (2004), a violência é tratada apenas na sua face mais evidente e

¹⁴ Momento em que o repórter aparece em vídeo para fazer a passagem da matéria. Geralmente é usada quando não é possível ilustrar com imagens o que está sendo dito (estatísticas etc), para reforçar a importância de uma locação ou fazer a transição de assunto para o outro dentro de uma matéria.

¹⁵ O termo é usado para designar toda reportagem que explora os desdobramentos de um fato que foi notícia em edições anteriores.

¹⁶ A duração de uma reportagem jornalística é de, em média, dois minutos.

¹⁷ Posto entre aspas, visto que no cinema os realizadores podem estar sujeitos às condições do estúdio que produz o filme, o distribuidor, patrocinador etc.

assustadora. E é justamente no processo de transposição do fato ocorrido para a notícia que acreditamos que a representação do menor infrator parte de um processo incompleto nas pautas policiais. Tal percepção é reforçada ao notarmos que “nas reportagens não lhe sobram espaços ou oportunidades para expor suas razões e motivos. O telejornalismo brasileiro tem se mostrado pródigo em deixar à margem da informação aqueles que estão à margem da lei” (DE GRANDE, 2004, p.23). Assim o menor infrator é representado em posição pormenorizada nas reportagens, já que

o que o telespectador vê são apenas corpos que não falam, ou que **pronunciam monossílabos**, na maioria das vezes sob intenso constrangimento. Corpos, em geral, com **trajes miseráveis** ou **seminus, algemados ou enfileirados**, tendo ao fundo o brasão da entidade policial que os deteve. Corpos **flagrados à distância**, nas favelas ou periferias, por meio de teleobjetivas. (...) Nas prisões ou em liberdade, **o infrator é registrado quase sempre à revelia**. E nas reportagens vai ser reduzido quase à um objeto: o que o espectador depreende daquele sujeito detido **provém unicamente das informações mediadas pelo repórter**. A representação do infrator, então, fica submetida à voz (fala ou texto) dos jornalistas e aos sentidos que estes conferem à sua matéria. **Assim, o que o espectador vê não é o que o infrator de fato seja**, mas aquilo que os jornalistas acreditam (ou querem que acreditemos) que ele seja (DE GRANDE, 2004, p.24, grifo nosso).

Tal questão pode ter suas origens elucidadas através dos estudos de João Moreira Salles (2014), Ivana Bentes (2007) e Hanguier (2014), que associam este tipo de abordagem à um estigma na cultura visual brasileira, que tende a silenciar visualmente ou espetacularizar a violência.

Comparando a estética cinemanovista e a produção do cinema pós-retomada, Bentes (2007) acredita que o sertão e a favela sempre foram a alteridade no cinema brasileiro desde o período citado, de forma a terem trabalhado nas narrativas audiovisuais estéticas de misticismo e miséria, uma espécie de “cartão postal perverso com suas reservas de ‘tipicidade’ e ‘folclore’ em que tradição e invenção são extraídas da adversidade” (BENTES, 2007, p.242). Relembrando o manifesto “Estética da Fome”¹⁸, do cineasta Glauber Rocha, Bentes acredita que as imagens de violência e miséria da produção audiovisual brasileira ainda refletem um momento de fascínio por esse “outro social”:

¹⁸ No texto, redigido para ser lido durante a V Resenha do Cinema Latino-Americano, realizado em Gênova, na Itália, o cineasta tematiza com urgência o “paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo”, que transformava a fome em folclore e choro conformado, através de questões éticas e estéticas. Éticas no sentido da abordagem do sofrimento do outro e estética no sentido da busca de um novo modo e expressão para os fenômenos ligados aos territórios da pobreza.

Com exceção de *O invasor (2002)* e alguns raros exemplos, a maioria dos filmes não relaciona nem a violência nem a pobreza com as elites, a cultura empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média, apontado sempre para o espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si. [...] Nesse novo brutalismo, podemos constatar que nenhum desses filmes trabalha com a ideia de cumplicidade ou piedade. São filmes de confronto [...] O cinema de ficção, a partir dos anos 90, apresenta raros cenários de reconciliação ou integração entre a favela e o restante da cidade. O contexto é o confronto ou a cumplicidade apenas no crime, cada vez mais explícito. (BENTES, 2007, p.249)

Do ponto de vista documental, de acordo com Salles (2014), no Brasil as imagens de violência não são produzidas de forma a permitir uma leitura crítica. Quando as são, acabam ficando restritas aos jornais mais populares que, segundo o autor, perdem toda a força crítica, visto que são oferecidas apenas como mero espetáculo brutal, sensacionalizado, concluindo com as ideias de Bentes (2007). Salles complementa que

a produção intelectual sobre o fenômeno da violência ainda é escassa (...). A partir da segunda metade dos anos 90, a produção intelectual sobre a violência cresceu exponencialmente. Infelizmente, do ponto de vista do documentário, das pessoas que produzem imagens, nossa dívida ainda é quase absoluta (SALLES, 2014, p.125).

Esther Hamburguer (2014) nos ajuda a entender esse pensamento ao pontuar que, diferentemente das alegorias da desigualdade social do período cinema-novista¹⁹ também apontadas por Bentes (2007), “a violência só aparece com força endêmica nos marcos do documentário da produção contemporânea” (2005, p.304), estando a televisão alheia a uma visão crítica em boa parte do tempo.

Durante os anos 70 e 80, a televisão se tornou o veículo de comunicação mais popular e rentável no Brasil, porém a violência (bem como todo o universo que circunda esta questão e seus atores sociais envolvidos²⁰) ainda estava sintomaticamente ausente da programação televisiva brasileira. De acordo com a pesquisadora,

O advento do *Aqui, Agora*, o telejornal local vespertino introduzido pelo SBT em 1991, altera essa situação de invisibilidade. Este programa legitimou paisagens urbanas populares como locação de reportagens transmitidas ao vivo, por repórteres e cinegrafistas em movimento (HAMBURGUER, 2014, p. 298).

¹⁹ “A favela esta, é claro, presente no cinema brasileiro há muito tempo. Rio 40 Graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e Rio Zona Norte (1957) constituem marcos justamente porque, na chave do neorealismo italiano, têm a cidade – e a favela – como personagem. Mas o morro não é mais o mesmo”. (HAMBURGUER, 2014, p. 299)

²⁰ Por exemplo a pouca presença dos negros nas telenovelas brasileiras. Sobre esta questão ver Joel Zito Araújo, “A negação do Brasil :o negro na telenovela brasileiro”. São Paulo: Senac, 2000.

Mesmo com o exemplo da pesquisadora, é importante lembrar que quando a violência não se manifesta em territórios nobres das grandes cidades, seus acontecimentos tendem a serem dissolvidos nas estatísticas dos telejornais ou ficam relegadas ao espetáculo de publicações mais populares, como era o caso do *Aqui, agora*. Recorrendo mais uma vez ao exemplo do episódio 174, podemos notar tal afirmativa no contraste das narrativas mais populares com os documentários: enquanto no telejornal ao vivo milhões de espectadores assistiram a cobertura do sequestro protagonizado por Sandro, pouco mais de 150 mil de espectadores assistiram ao documentário de José Padilha²¹ nos cinemas. Já no caso do cinema de ficção, a violência estetizada na forma de espetáculo atrai muitos espectadores tanto internamente quanto no exterior. Prova disso é a popularidade de *Cidade de Deus (2002)*, um dos filmes nacionais de maior destaque no exterior, de que Bentes (2007) reconhece a importância, mas propõe um olhar crítico ao acreditar que a obra de Fernando Meirelles e Katia Lund seja

... o suprassumo desse novo brutalismo estético, aqui tendo como referência o filme de gângster, as sagas da máfia e a estética MTV²². [...] Sua narrativa tem outras implicações, como as cenas de violência espetaculares, com uma quantidade de assassinatos marcantes. A favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo. Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e se desenvolve porque tem uma base fora da favela. Esse fora não existe no filme (BENTES, 2007, p.252).

Conforme visto até aqui, os estudos acima abrem margem para aferir que as características das narrativas telejornalísticas podem ser efetivas dentro de um recorte ideológico e editorial, mas esbarram em certos limites quando a representação da violência e de menores infratores figuram nas pautas das reportagens, bem como em alguns tipos de abordagens cinematográficas de ficção. Mas, se o formato e outras características que o fazer documentário possui lhe permitem aprofundar em “conceitos debatidos e questões controversas”, conforme nos lembra Nichols (1998), estaria o documentário representando esta parcela da sociedade de forma menos superficial que as narrativas em vídeo-reportagem?

Através do questionamento, Nichols nos lembra que é no embate das “vozes” presentes nos documentários que o debate acontece. Resumidamente, entre elas estão a voz do documentarista, a voz do sujeito representado no filme e a voz do próprio filme. Dessa maneira, a questão da voz pode ser resumida como um conjunto de meios pelo qual determinados pontos

²¹ Dados retirados do site da Agência Nacional do Cinema – ANCINE.

²² Entendemos por “Estética MTV” peças audiovisuais com uma linguagem que bebem na estética do videoclipe em suas narrativas, como uma edição extremamente veloz, imagens saturadas e outros elementos visualmente *pops*.

de vista ou perspectivas são colocados para o espectador. Para Nichols (1998), o conceito de voz é

aquilo que nos transmite uma percepção do ponto de vista social de um texto, a maneira como nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, voz não se restringe a um código ou a uma característica, como um diálogo ou um comentário falado. Voz talvez seja semelhante àquele padrão intangível formado pela interação de todos os códigos de um filme e se aplica a todos os tipos de documentário (NICHOLS, 1998, p.50).

Ao notarmos a presença de várias vozes na construção da voz dos documentários, podemos perceber que este cinema de não-ficção abrange uma significativa gama de formas discursivas. Porém, bem como em outras narrativas audiovisuais, seu limite está justamente no fato de que o contato com o real é sempre mediado pelo aparato da equipe, pelo comportamento do realizador, ou pelo comportamento do objeto o qual se documenta, ou seja, por todo este conjunto de “vozes”, proposto por Nichols (1998). Tal constatação é importante para nos lembrar que “o resultado de um documentário, não é uma apreensão direta do real, mas uma ilusão cinemática mediada por diversas instâncias” (RENOV, 1993 apud DE GRANDE, 204, p. 38). O próprio documentário brasileiro, em suas primeiras análises feitas por Jean-Claude Bernardet (2003) em *Cineastas e Imagens do Povo*, já revelava que a mera existência de um tipo sociológico²³ não é condição para que o povo esteja devidamente representado pelos documentários. Para o autor, “as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas como sua expressão, e sim como a manifestação da relação [...] entre cineastas e o povo” (BERNARDET, 1988, p.6).

Vista a potência da variedade de recursos que os documentaristas dispõem para representar a realidade e, ao mesmo tempo, a limitação que toda relação mediada impõe ao moldar esta, a representação do menor infrator no documentário e de personagens marginalizados, apesar de visitada em alguns títulos da produção contemporânea²⁴, ainda esbarra em algumas questões quando a intenção é dar voz a estes. Do personagem Grande Otelo, sambista e morador da zona norte carioca, à apropriação da locação em Cidade de Deus, há todo um trajeto a ser percorrido. A maneira de representar a desigualdade mudou, conforme vimos resumidamente no trajeto do

²³ De forma simplória, podemos afirmar que o tipo sociológico proposto por Bernardet é a representação de um conjunto de sujeitos que são dissolvidos através da amostra de um entrevistado como representante de uma determinada parcela representada pelo documentário.

²⁴ A título de exemplo, alguns filmes: *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995), *Notícias de uma Guerra Particular* (J. Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), *Presos* (Fernando Veller, 2001), *Ônibus 174* (José Padilha e Felipe Lacerda, 2002).

Cinema-Novo à retomada proposto por Bentes (2007), assim como as relações de quem produz, quem representa e quem processa a representação.

O outro, a respeito do qual o filme fala, participa da feitura – atuando, emprestando sua gíngua corporal, participando da roteirização, criando a trilha sonora etc. – e expressa diferentes formas de apropriação dos mecanismos de construção da representação. Cada uma dessas formas se mostra de alguma maneira na textura do filme (HAMBURGUER, 2014, p. 296).

Movendo o olhar mais adiante para esclarecermos algumas questões referentes aos personagens do estudo de caso presente no final desta dissertação, é necessário entender de onde partem as causas que fazem coro às estatísticas levantadas no início deste capítulo.

1.3 Definindo causa e efeito da invisibilidade

As condições socioeconômicas do Brasil por si só já carregam grande parte da responsabilidade pelo contingente de menores infratores no país. Dados recentes apontam que apenas 71 mil pessoas concentram 22% da renda disponível na federação e 2,7 milhões de pessoas ainda se encontram em situação de pobreza extrema²⁵. Somando esses números aos mais de 2,9 milhões de crianças e adolescentes que estão sem escolaridade regular²⁶, é possível tentar entender a motivação objetiva para que parte desses jovens recorra a atos infracionais com diferentes fins. Porém, não podemos perder de vista as causas subjetivas que estão por trás da criminalidade entre a menoridade, uma vez que estas são ponto de partida de diversos documentários que abordam este tipo de temática.

Para além da subtração de bens materiais, a sociologia enxerga na maioria dos crimes cometidos por menores infratores causas subjetivas que passam pela questão da invisibilidade. Retomando os pensamentos de Cerqueira

a medida em que os valores estabelecidos circulam como apelos capazes de estender a mesma verdade a todos, indicando um caráter universalista, a sociedade tende a tornar invisível aqueles cujo status social pode ser universalizado a partir de estereótipos que atribuem signos de improdutividade, periculosidade cobertos sob a camada da normalidade. É justamente na junção destes signos e sua naturalização social que tendemos a colocar na invisibilidade aqueles que acreditamos não serem produtivos a lógica atual da sociedade moderna (CERQUEIRA, 2010, p.21).

²⁵ Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) 2016.

²⁶ Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) 2016.

Desta forma, os meninos de rua, os moradores de comunidades pobres, os pedintes nos semáforos, quando não invisibilizados por barreiras físicas projetadas pelo Estado, tornam-se invisíveis devido a naturalização de suas condições. Como efeito o crime.

Luiz Eduardo Soares é cientista social e especialista em segurança pública. Suas pesquisas em torno da invisibilidade social e sua direta relação com a criminalidade, não por acaso, estão presentes em alguns dos documentários que abordam a temática como *Notícias de uma Guerra particular* (João Moreira Salles e Katia Lund, 1999), *Ônibus 174* (Felipe Lacerda e José Padilha 2002). Soares é também peça importante nas pesquisas que geraram o documentário *Falcão – meninos do tráfico* (Celso Athayde e MV Bill, 2006). O pesquisador defende que a maioria dos crimes cometidos por menores infratores advém de causas também subjetivas que passam justamente por essa questão da invisibilidade. Para o sociólogo, tais seres invisibilizados pela sociedade conquistam sua visibilidade social através de atos violentos e delitos.

O preconceito provoca a invisibilidade social na medida em que projeta sobre uma pessoa um estigma que a anula, a torna invisível perante a sociedade. [...] Como a maioria de nós é indiferente aos miseráveis, aos jovens pobres, especialmente negros, [estes] transitam invisíveis pelas grandes cidades brasileiras (SOARES, 2005, p.176).

Podemos entender essa relação como um embate entre o ver e o ser visto. Quando um indivíduo não é visto, mas vê a (falta) de possibilidades ao redor, o mundo acaba oferecendo a este um certo horizonte, mas o torna impotente furtando sua presença, uma vez que esta depende de uma relação de interação, de troca e, principalmente, do reconhecimento da relação pela outra parte que, conforme aponta Soares (2005), não acontece. “O sentimento de não pertencer, de estar fora, costuma ser doloroso” (SOARES, 2005, p.167).

Como vimos no início do capítulo e, agora ancorado também pelas ideias de Soares (2005), “lançar sobre uma pessoa um estigma, corresponde a acusá-la simplesmente pelo fato de existir” (2005, p.167).

Ainda de acordo com o sociólogo, prever o comportamento dessas pessoas estigmatizadas estimula e justifica a adoção de atitudes preventivas. Dessa forma, preconceito arma o medo que dispara a violência preventivamente por parte do Estado, contribuindo ainda mais nas estatísticas e questões aqui apresentadas.

Uma das formas mais efetivas de tornar alguém invisível é projetar sobre ele ou ela um estigma, um preconceito. Quando o fazemos, anulamos a pessoa e só vemos o reflexo da nossa própria intolerância. Tudo aquilo que distingue a pessoa, tornando-a um indivíduo, tudo o que nela é singular, desaparece. O estigma dissolve a identidade do outro e a substitui pelo retrato estereotipado e a classificação que lhe impomos (SOARES, 2005, p.175).

Conforme vimos, a dimensão subjetiva é parte relevante da questão criminal, e quando só se pode ser novamente “visível” pelo reconhecimento e pela mediação de algo ou alguém é que muitas vezes o desfecho choca a sociedade. “Celebra-se um pacto onde o jovem troca seu futuro, sua alma, seu destino, por um momento de glória, onde é visível” (SOARES, 2005, pp.215-216). E são nesses “momentos de glória”, em que a visibilidade é alcançada por um ato criminal, que as câmeras viram o olhar para o que agora está visível. Esta questão da invisibilidade muitas vezes também passa pelos mecanismos de produção de representação que o próprio cinema e outras narrativas audiovisuais podem gerar, não somente pela ótica do crime. Ao se candidatar a um programa de TV, escrever um livro sobre o bairro em que nasceu que posteriormente se torna um dos filmes nacionais mais vistos no exterior²⁷, pessoas discriminadas buscam a inclusão no universo do que é socialmente visível. Não obstante, diversos filmes do cinema brasileiro pós-retomada²⁸ fazem o uso de atores não profissionais em suas narrativas.

Protagonistas de *Cidade Deus*, por exemplo, ao participar de laboratórios, veem na representação da sua própria condição social e invisibilidade uma tentativa de escapar dela. Há uma simbiose medida pelo roteiro que serviu de base para o filme (HAMBUGUER, 2014, p.318).

No campo do fazer documentário, algumas tratativas também demonstram certa vontade de transferir aos personagens documentados algum poder na construção das suas próprias narrativas e, de certa forma, tirá-los da invisibilidade não somente física, mas também social.

Ainda nos anos 70, vemos no exemplo de *Jardim Nova Bahia*²⁹ (1971) tal possibilidade quando, ao entregar a câmera ao personagem Deutruces Carlos da Rocha, o diretor Aloysio Raolino passa parte da autorialidade do filme para o personagem. Mesmo que, sob certa ótica, possamos dizer que a falta de instrução de Deutruces pouco possa imprimir no vídeo algum

²⁷ Fazemos aqui uma alusão ao Livro de Paulo Lins, que posteriormente foi roteirizado por Bráulio Mantovani e transformado no filme *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund.

²⁸ Filmes produzidos e lançados no Brasil a partir dos anos 2000.

²⁹ Sobre *Jardim Nova Bahia*: Deutruces Carlos da Rocha, baiano de 24 anos, negro, analfabeto, é lavador de automóveis e vive em São Paulo. Por meio de seu depoimento e também empunhando a câmera, ele nos aproxima de sua experiência e visão do mundo.

poder narrativo e sabendo que pertence ao diretor a decisão de quais planos serão usados na montagem, a atitude de Raolino nos permite elencá-la como uma estratégia de tentativa de conferência de visibilidade e um ato de romper a própria estrutura hierárquica do cinema. Bernardet (2003) vê no ato do diretor uma tentativa de rompimento de um obstáculo imposto pela própria estrutura social.

Raolino não pode dá-la (a câmera) a Deutrudes: somente emprestá-la. Embora segurando a máquina, Deutrudes não filma com sua câmera, mas com uma câmera que lhe foi outorgada. Mesmo quando ele filma, o poder de decisão, bem como a posse da máquina, permanece nas mãos do cineasta. E contra isso, nada o cineasta pode fazer, pelo menos no que diz respeito a seu filme (BERNARDET, 2003, p. 137).

Outro exemplo pode ser citado em filmes realizados dentro de instituições. Utilizando as técnicas aprendidas em uma oficina audiovisual dentro do presídio, os presos do maior centro de detenção da América Latina, o extinto Carandiru, documentam seu cotidiano, registrando as condições precárias em *O prisioneiro da grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003). Outra experiência que podemos citar é o projeto *Video nas aldeias*³⁰, que através do audiovisual propõe o empoderamento dos povos indígenas a contarem suas histórias. Estes exemplos reforçam a tentativa de cineastas em produzirem mecanismos de representação para seus personagens, mesmo que limitada, visto que o controle da cadeia produtiva do filme esteja nas mãos dos realizadores e estúdios de produção. Os personagens que filmam só se afirmariam como sujeito do filme caso se tornassem donos dos meios de produção e assumissem o filme como produtores e autores. No entanto, a grandeza do filme de Raolino e dos demais citados consiste em terem tensionado a concessão dos cineastas diante de seus meios de produção para que o sujeito de outra classe fale.

Porém, visto o caminho traçado até aqui, podemos suspeitar que mesmo ao tentar dar voz a estes personagens de diferentes maneiras, a proteção da identidade feita pelos recursos comuns utilizados na maioria dos documentários não é suficiente para conferir visibilidade a estes no nível da construção imagética e discursiva. Como a identificação de menores infratores em qualquer publicação de caráter imagético público é vedada pelo Estatuto da Criança e do Adolescente³¹, as narrativas que tocam essa questão precisam recorrer a outros recursos para garantir (parte) da representação destes.

³⁰ Ver: www.youtube.com/videonasaldeias

³¹ O Artigo 5º, X da Constituição Federal é uma regra de preservação da imagem que visa resguardar a honra e a imagem da pessoa. Neste sentido, a Lei 8.069/90 – Estatuto da Criança e Adolescente trouxe proteção integral à

1.4 A preservação de identidade nas narrativas audiovisuais

Os meninos com os rostos cobertos com capuzes e moletons de *Notícias de uma guerra particular*³² (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999). Os menores infratores amigos do personagem Sandro em *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) e suas faces desfocadas. Os garotos documentados por M.V Bill e Celso Atahyde em *Falcão Meninos do tráfico*³³. Os “15 segundos de fama” do menor infrator com tarja preta no rosto no telejornal. Acreditamos que todos esses sujeitos trazem em seus rostos desfocados e depoimentos tomados fissuras e reticências que separam ainda mais os mundos de realizador e personagem; evidenciando, senão a urgência de uma nova forma de abordagem desta parcela da sociedade presente nos filmes, ao menos o reconhecimento de que essas estratégias são falhas e geram – por que não – o desconforto de personagens depoentes e espectadores que assistem a testemunhos realizados de tal forma.

Se nos manuais de telejornalismo a premissa é clara, regrido a conduta de repórteres e editores a preservarem a identidade destes através do “uso de imagens que não permitam a identificação [...] e, quando necessário, recorrendo a efeitos de pós-produção que alterem a imagem e a voz” (BARBERO, 2012, p.164), o documentário brasileiro não ficou muito distante no jornalismo de tais estratégias de “proteção de identidade” na maioria de seus exemplos.

Dos filmes brasileiros mais recentes que trazem em seus conteúdos depoimentos ou aparições de menores em situação de risco social, nota-se um padrão na proteção de identidade. Essa é feita por recursos realizados na própria locação ou em pós-produção, isto é, quando o material vai para a ilha de edição. Se o recurso for utilizado durante a gravação, nota-se o uso de contra-luz silhuetando o corpo do personagem (fig.1), vestimentas que cobrem o rosto (fig.2), enquadramentos que revelam detalhes de mãos ou olhos, ou o plano desfocado.

criança e ao adolescente de tal forma que não só sua integridade física fique a salvo, mas também sua imagem e identidade, direitos estes personalíssimos, considerados fundamentais e arrolados em forma de cláusula pétrea na Constituição Federal de 1988.

³² Um dos primeiros documentários a abordar o tema no Brasil é baseado em entrevistas com personagens envolvidos na rotina do tráfico. O filme contrapõe as falas de criminosos, policiais e moradores do morro Dona Marta, Rio de Janeiro, e debate a forma como a sociedade lida com a violência.

³³ Produzido entre 1998 e 2006, o documentário se tornou popular após a exibição no programa dominical *Fantástico*, da Rede Globo. Os produtores do filme visitaram mais de 30 comunidades em diversos estados do país colhendo histórias de adolescentes envolvidos com o tráfico de drogas. Do material, também resultou o livro homônimo publicado pela editora Objetiva.

Figura 1: Adolescente vítima de estupro coletivo concede entrevista à repórter Renata Ceribelli



Fonte: Still Image retirado do site G1. Disponível em:
<<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/jovem-estuprada-deve-se-mudar-do-rj-apos-secretaria-identificar-ameaca.html/>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

Figura 2: Menor de idade, membro do tráfico de drogas da favela Santa Marta, em *Notícias de uma Guerra Particular*



Fonte: Still Image do filme hospedado no website youtube. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=EAMiHc0klRo&t=1137s>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

Figura 3: Menor de idade, membro do tráfico de drogas na favela Santa Marta, em *Notícias de uma Guerra Particular*



Fonte: Still Image do filme hospedado no website youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EAMiHc0klRo&t=1137s>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

Caso o recurso seja utilizado na pós-produção, o padrão observado normalmente é o desfoque do rosto (figura 3), a tarja preta nos olhos, o mosaico quadriculado também aplicado à face e a distorção do timbre de voz em pistas separadas (uma em tom agudo e a segunda em tom grave³⁴).

Figura 4: Adolescentes cumprem medida socioeducativa no Instituto Padre Severino em *Ônibus 174*



Fonte: Still Image do filme hospedado no website youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KHYm1GYH9WE&t=155s>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

³⁴ A diferença de tons impossibilita a posterior reversão do efeito por algum espectador que domine o instrumental para edição de vídeos e som.

Em conjunto ou separados, esses são os recursos que geralmente permeiam as narrativas audiovisuais quando a necessidade é proteger a identidade de menores em condição de risco social. Além de um discurso muitas vezes cerceado – quando presente em determinados formatos narrativos – podemos notar que tais procedimentos deixam à margem da imagem tais personagens, não apenas por uma restrição legal, mas também, relativamente, pela maneira como tais imagens são trabalhadas. Poderiam algumas estratégias de filmagem como a encenação driblar ou atenuar esta incapacidade de representação?

2. FICÇÃO, DOCUMENTÁRIO e ENCENAÇÃO

Conforme visto no capítulo anterior, a profusão de narrativas que trabalham a realidade como substrato atuam de diversas maneiras, ao promover a representação dos diferentes tipos sociais presentes em seu contexto. No que tange aos personagens marginalizados ou em situação de risco social, vimos que mesmo em abordagens e formatos plurais, ainda é cara a representação de personagens marginalizados – invisibilizados, como categorizamos anteriormente – tanto no campo do cinema-documentário, como no telejornalismo e seus subprodutos. Apesar das características e limites presentes de cada narrativa, o presente trabalho versa sobre o uso da encenação no cinema-documentário em casos onde o realizador opta por tal tipo de estratégia a fim de tentar promover, conferir determinado status ou poder reflexivo na narrativa apresentada.

O termo *encenação* por vezes se confunde com o termo *representação* no campo das artes, tanto na forma coloquial quanto na acadêmica, variando de acordo com as linhas teóricas e a própria historiografia do cinema. Como vimos anteriormente, para a noção de *representação*, optamos por recorrer a Goffman (2014), utilizando a terminologia para designar o ato social em que um indivíduo que passa por uma presença contínua diante de um grupo de observadores é definido socialmente pelos que o observam. Esta noção nos auxiliou na percepção da lacuna existente na representação dos tipos invisibilizados socialmente pelas narrativas audiovisuais. Já o conceito de *encenação* possui uma ampla bibliografia no cinema de ficção, principalmente de autores como Jacques Aumont (2008) e David Bordwell (2008), mas ainda esbarra em algumas conceituações quando projetada para o campo do cinema-documentário.

A noção de encenação no cinema pode ser pensada, grosso modo, no contexto da constituição cênica, próxima a de cena teatral, porém aliando a constituição do ato encenativo à presença da narrativa: a *mise-en-scène*. Desta forma, a cena fílmica se define na ação que nela se desenvolve e no contexto que se dá a ela pela presença dos diversos elementos em cena, como o próprio cenário, locação, figurino, luz, movimentos de câmera, dos corpos e de toda a articulação destes e outros elementos que incorporam uma personalidade ficcional através da interpretação dos atores – no caso da ficção – trabalhada na forma da imagem dentro do quadro capturado pela câmera, ou seja, toda constituição cênico-espacial.

Por outro lado, para entendermos a encenação no documentário, Ramos (2012) aponta que é importante desvincularmos o conceito de encenação da sua carga semântica tradicional. Para o autor

não se trata de querermos desconstruir a intensidade da tomada para mostrar que por trás da espontaneidade existe construção, existe ‘encenação’. A encenação documentária, encobre um tipo de agir que é tomada em similaridade ao que nós somos no mundo (RAMOS, 2012, p.27).

Fato é que, mesmo com toda amplitude que o termo denota, focaremos as análises deste trabalho em dois grandes eixos: o da ficção, de colocar na forma cênico-espacial todas as características que compõem a *mise-en-scène*; e o do documentário, fundamentado nas colocações de Fernão Pessoa Ramos, que veremos adiante, perpassando suas manifestações com outros elementos agregadores da forma cinematográfica quando necessário.

2.1 A câmera, a cena e o registro cinematográfico

Sabe-se que o cinema surge com uma natureza de registro para posteriormente evoluir para experiências narrativas de ficção. Conforme aponta Flávia Cesarino Costa, “os Irmãos Lumière, por seus filmes em ambientes naturais e filmagens de atualidades, são assim considerados precursores do cinema-documentário” (COSTA, 2005, p.74). Importante lembrar que o documentário enquanto prática cinematográfica já nasce indeterminado, advindo de um contexto histórico em que os conceitos de realidade e ficção estavam completamente separados.

Segundo Aumont (2008), ao se emancipar do teatro e dos “teatros filmados”, os elementos da cena no cinema conquistaram um distanciamento de linguagem artística, ao impor uma multiplicidade de pontos de vista através da câmera. De acordo com o pesquisador:

Quando nasce o espetáculo cinematográfico, só existe uma definição: um espetáculo cujos participantes se sentam frente a um palco no qual evoluem os atores. (...) Tudo isso remete para um princípio antigo, que o século XIX levou ao apogeu: o princípio do cubo cenográfico. A ação é vista pelo espectador como se desenrolasse numa grande caixa de que um dos lados foi retirado para permitir a visão. (...) Esse sistema, contém um aspecto essencial que o cinema enfrentou – para com ele se debater ou para dele se beneficiar. O ponto de vista sobre a ação não é livre, mas sim, determinado pelo dispositivo do cubo cenográfico (AUMONT, 2008, p. 33).

Ainda de acordo com Aumont, os diferentes pontos de vista que a posição do dispositivo câmera proporcionam ao diretor de um filme podem ser caracterizados como um ato de maior liberdade para se contar uma história, mas que para o espectador acaba se tornando uma obrigação. O princípio de ver tudo da cena, mostrar a cada instante tudo o que o espectador deve ver, só é possível no cinema por este oferecer imagens delimitadas por um enquadramento. Nisso “reside, com efeito, uma diferença importante relativamente ao teatro, que só ‘enquadra’ de forma muito aproximada aquilo que nos mostra” (2004, p.39).

Apesar de crítico na relação espectador *versus* realizador, no que diz respeito às diferentes manifestações da *mise-en-scène* no cinema de ficção, Aumont acredita que, mesmo de forma arbitrária, o posicionamento da câmera é capaz de gerar um posicionamento naturalizado, uma vez que “o olho da câmera ocupa uma posição simultaneamente, arbitrária, naturalizada e convencional” (2008, p.40).

Analisando suas origens no teatro e sua posterior emancipação da noção de cubo cenográfico, a luta pelo reconhecimento do cinema como uma arte autônoma e livre das noções teatrais, e do diretor como o autor da obra cinematográfica, implica uma série de características em que a *mise-en-scène* do cinema se diferenciaria da encenação teatral, deixando em segundo plano “o predomínio do texto verbal (os diálogos, a dicção, os intertítulos e o argumento), da pantomima³⁵ e da cena italiana³⁶, assim como no reconhecimento do **cinema pela revelação do real**”. (CANGUÇU, 2010, p.2, grifo nosso).

Foi nesta emancipação do modelo teatral que o cinema encontrou, dentre suas narrativas, formas de também aplicar uma gramática cinematográfica com os elementos da encenação às narrativas de registro, os documentários. Mesmo se olharmos os primeiros filmes dos Irmãos Lumière, em que temos um ponto de vista fixo da câmera, a própria noção da escolha deste ponto de vista já evidenciava a manifestação do rompimento com o modelo teatral.

As vistas dos Lumière (...) eram incompatíveis com as vistas teatralizadas de Griffith, pela sua insistência de fixidez do ponto de vista; mas, por outro lado, eram também a manifestação visível da ubiquidade da câmera, do seu poder infinito de escolher um ponto de vista que estivesse ele próprio no mundo e até nas coisas (AUMONT, 2004, p. 54).

³⁵Gestos demasiadamente estilizados, como pôr a mão no peito ao se falar de paixão, no rosto para se demonstrar espanto. Superlativar o texto com expressões corporais devido a distância entre espectador e cena no modelo de teatro convencional.

³⁶Noção de quarta-parede e de ponto de vista único.

Relacionando o dispositivo-câmera ao tipo de espetáculo com que se viria divulgar e comercializar as exibições, o Quinetógrafo de Edison e o Cinematógrafo dos Irmãos Lumière determinaram, até certo ponto, os tipos de produção predominantes no início da primeira década do cinema, mesmo que estes ainda não fossem categorizados ou indexados. Enquanto Edison focava em um cinema voltado para o entretenimento, em obras compostas em sua maioria por pequenos filmes de diversão popular, as chamadas atrações (quadros circenses, lutas, danças etc) devido a quase nula mobilidade de sua câmera³⁷, os Lumière voltavam suas produções para um cinema mais documental, as atualidades, registrando fragmentos do cotidiano, já que o equipamento usado pelos franceses era portátil e leve³⁸.

No entanto, nos convém destacar que tentar categorizar as atualidades e as atrações como pertencentes a uma só linha de caráter de registro (ficcional ou documental) não se mostrava sustentável, ao menos para os primeiros anos do surgimento da sétima arte. Conforme pontua Costa,

nas atualidades apareciam não apenas cenas reais da vida cotidiana (...), mas também encenações de acontecimentos recentes como guerras, incêndios, terremotos e assassinatos famosos, não havendo uma clara diferenciação no tratamento daquilo que tinha sido captado no calor da hora e o que tinha sido representado diante das câmeras por atores de teatro ou até mesmo parentes dos realizadores (COSTA, 2005, p.45).

Foi a partir do momento em que os efeitos de realidade³⁹ passaram a não impressionar tanto os espectadores, agora já familiarizados com as imagens em movimento, que a narrativação e a noção da construção dramática da cena passou a permear as obras cinematográficas com tratamentos específicos. Realizadores começavam a dar os primeiros passos nos filmes narrativos e na construção de uma gramática cinematográfica mais elaborada e distante do modelo de cubo cênico.

Entender a evolução do processo de narrativação dos primeiros filmes, do conhecimento prévio à explicação, nos ajuda a compreender como alguns tipos de encenação auxiliavam no entendimento de obras que possuíam em sua essência o registro documental como objetivo de

³⁷ Recorrendo aos estudos de Da-Rin (2004), sabe-se que os filmes produzidos para o quinetoscópio eram filmados no *Black Maria*, um estúdio fechado e isolado de interferências externas, que dependia de uma grande câmera e da eletricidade.

³⁸ Ao contrário do quinetógrafo, o cinematógrafo era um aparelho reversível: funcionava ao mesmo tempo como câmera, copiadeira e projetor. Leve e portátil, independente da corrente elétrica, podia ser facilmente transportado mundo afora, o que determinou produções de caráter mais documental.

³⁹ Recorrendo ao vocábulo de Costa (2005), entende-se como a percepção ou sensação do público de que o que se via na tela se tratava de um acontecimento real.

comunicação aos espectadores. Ainda que não definidas para o público, a presença da carga de ficção e de registro desses primeiros filmes revela a indissociação destes tipos de tratamento filmico desde os primórdios do cinema. Desta forma, a familiaridade com as imagens em movimento confere aos espectadores um papel de consumo mais apto à narrativa. Tal afirmação aproxima-se aos estudos de Rancière (2010), podendo-se afirmar que o espectador constrói dentro de si o sentido do que é consumido, manifestando sua recepção a partir de um conhecimento prévio, que é somado a como o que foi visto na tela o toca intimamente. Recorrendo as palavras do filósofo, podemos afirmar que o espectador

observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu em outros espaços cênicos e em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio repertório com os elementos que tem a sua frente. (...) Os espectadores veem, sentem e compreendem algo a medida em que compõem o seu próprio repertório, como, a seu modo, fazem os atores ou dramaturgos, os realizadores etc (RANCIÈRE, 2010, pp. 22-23).

A grande conquista da narrativa cinematográfica foi aprender a narrar a trama, abandonando a necessidade de uma locução de ação ou *voz over*. Através de diversos procedimentos de montagem e outras estratégias, o cinema se mostrou capaz de compor a ação em cenas e sequências, guiando a continuidade da história que é contada. Os próprios filmes de caráter documental já traziam e pensavam a (re)encenação como alternativa para abordagens que não pudessem ser registradas. A título de exemplo, em *Execution of Czolgosz with panorama of Auburn Prison* (Porter, 1901), o cineasta Edwin Porter utilizou cenas reais com cenas encenadas para reconstituir a execução de um prisioneiro. De acordo com Costa (2005), mesmo para criar uma narrativa baseada na realidade, o cineasta se utilizou dos padrões dos filmes ficcionais para filmar a reconstituição, uma vez que

Porter intercalou cenas reais tomadas em panorâmica da fachada exterior da prisão onde o assassino do presidente McKinkley foi executado, com uma cena da reconstituição da execução, feita no padrão dos filmes de ficção: enquadramento frontal, plano de conjunto, luz uniforme e cenário plano (COSTA, 2005, p.201).

Figura 5: Colagem de Fotogramas de *Execution os Czolgosz with panorama of Auburn Prison* (Porter, 1901). Fotograma 1: Fachada da Prisão de Auburn; Fotograma 2: Fachada dos Pavilhões Internos da Prisão; Fotograma 3: Encenação da execução do assassino feita com atores.



Fonte: Still Images do filme hospedado no website youtube. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=bZl-Z8LKSo0155s>>. Acesso em: 12/02/2017.

Curioso notar que o contrário também era realizado, como o uso de padrões e materiais de caráter documental para auxiliar à construção narrativa da ficção. Em 1903, Edwin Porter utilizou imagens documentais do *New York Fire Department* e montou-as juntas a encenação de um incêndio em um apartamento, criando *Life of an American Fireman* (Porter, 1903). No que tange a montagem – e uso de materiais de diferentes tipos encenados e registrados – a análise de Carlos Canelas (2010) demonstra o processo criativo de Porter e como a mescla de encenação e tomadas de registro tornaram possível o surgimento da narrativa apresentada no filme:

Tendo por base o filme *Life of an American Fireman*, Porter apresentou o poder da justaposição. O referido filme, composto por vinte planos e com uma duração de seis minutos, relata a história de um corpo de bombeiros a resgatarem mãe e filha que se encontram num edifício em chamas. Este filme usa imagens de um filme documental sobre bombeiros e imagens encenadas, relativas à mãe e filha, gravadas em estúdio, e a conjugação dessas imagens, que inicialmente não tinham qualquer relação entre si, criou a história do salvamento (CANELAS, 2010, p.2).

Figura 6: Colagem de Fotogramas de *Life of an American Fireman* (Porter, 1901). Fotograma 1,2 e 3: Imagens retiradas de um filme documental sobre o *NY Fire Departament*; Fotograma 4: Imagens de atores em estúdio encenando um incêndio.



Fonte: Still Images do filme hospedado no website youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ym7-QW_GWo>. Acesso em: 12/02/2017.

Seja apoiando as atualidades na espectacularização dos *fait-divers* e outras realidades reconstituídas, seja como auxílio narrativo nas atrações que culminaram nos primeiros filmes narrativos pré-Griffith⁴⁰, é importante reforçar que, mesmo antes da construção de categorias que tendem a separar determinados procedimentos, ficção e documentário sempre trafegaram indissociáveis na construção das realizações cinematográficas, como vimos nos estudos de Costa (2005). Acreditamos, porém, que, mesmo coexistindo em um terreno fronteiriço, tais distinções se tornam importantes de serem estudadas em suas aproximações e distanciamentos, para um melhor entendimento do uso de estratégias tidas como ficcionais – em nosso caso, a encenação – em filmes de caráter documental. Nossa ideia é reforçada por Jean Louis Comolli (2008), que afirma que “a dificuldade em estabelecer diferenças formais e estilísticas entre o documentário e a ficção não deveria nos levar simplesmente a abandonar toda e qualquer tentativa de diferenciação” (COMOLLI, 2008, p.43). Dito isto, reafirmamos a importância de não descartar tais tentativas de diferenciação, mesmo que os limites entre ficcional e documental estejam em um campo delicado dentro da pesquisa acadêmica e, muitas vezes, não sejam passíveis de uma categorização plena que dê conta de todas as suas diferenças. Comolli

⁴⁰ D.W Griffith, conhecido pelo filme *The Birth of a Nation* (1915), é considerado como um dos maiores realizadores do início da cinematografia, pois aprimorou e proporcionou inovações profundas na forma de se fazer cinema, sendo considerado por alguns pesquisadores como pai da linguagem cinematográfica clássica.

(2008) nos alerta que “ao recusarmos essa supervalorização da indiferença entre os dois gêneros⁴¹ (ficção e documentário), conseguimos enxergar mais claramente as intenções autorais do autor com a obra e desta com o público” (COMOLLI, 2008, pp.43-44). Assim, as características deste delicado limite, presente desde os primeiros registros cinematográficos, podem ser mais produtivas para nossa pesquisa ao olharmos para cada qual separadamente e notarmos seus pontos de contato e potências geradas entre estes.

Conforme apontam os estudos de Luís Nogueira (2010), que trabalha com as categorias e subdivisões dos gêneros cinematográficos, mesmo carregando características de diferentes gêneros em um filme, toda obra pode, de certo modo, ser enquadrada como pertencente a um determinado gênero. O autor postula tal ideia a partir de três premissas que levam em consideração

em primeiro lugar, **a partilha de uma dada característica implica o pertencimento de um filme à um gênero**; em segundo, **toda a obra pode, a princípio, ser integrada num determinado gênero**; e, em terceiro, **uma obra pode exibir sinais ou elementos de diversos gêneros** (NOGUEIRA, 2010, p.9, grifo nosso).

Postos os limites de pertencimento das obras a determinados gêneros e sua possibilidade de constante mutação e hibridização dos mesmos, torna-se difícil atingir um consenso sobre os critérios e as fronteiras que permitem identificar e balizar cada tipo de filme. No entanto, lembra-nos Nogueira (2010) que “um gênero é uma categoria que congrega e descreve as obras a partir de marcas de afinidade de diversas ordens, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas, os índices” (NOGUEIRA, 2010, p.9). Ainda de acordo com o autor, “a avaliação crítica (ou seja, a eleição de um grupo de obras de referência) e aceitação popular são os princípios fundamentais de instauração do cânone⁴² de um gênero” (NOGUEIRA, 2010, p.10).

⁴¹ Apesar de grande parte dos autores pesquisados entenderem por gênero cinematográfico características comuns a determinados filmes que o permitem serem categorizados como terror, *sci-fi*, comédia, *road-movie* etc, nota-se que Comolli usa o termo *gênero* também para abarcar o que por ora nos limitamos a denominar apenas como Ficção e Documentário. Não é objeto de estudo da presente dissertação discutir se Ficção e Documentário são gêneros, modos de produção ou outra categoria, visto que há um dissenso entre pesquisadores como Rick Altman e Luís Nogueira, por exemplo. Nossa intenção aqui é mostrar os limites e as interseções destas formas, examinando, em especial, as contribuições que ambas oferecem a si próprias nas realizações cinematográficas.

⁴² Nogueira (2010) define como cânone aquilo que permite identificar as características imprescindíveis que uma obra deve conter, no sentido de pertencer ou se destacar em um determinado gênero. Ressalva o autor que, uma vez que os gêneros se encontram em constante mutação, também o cânone pode ser objeto de revisão ou ajustamento.

Em concordância com as ideias de Nogueira (2010), João Moreira Salles (2004) verifica que, num primeiro exame, o documentário não trabalha com um cardápio fixo de técnicas e estilos. Ao contrário do cinema ficcional clássico, o documentário, em boa parte de sua história, contou com pouca força de uma indústria para impor convenções estilísticas e padrões narrativos homogêneos. Entendemos que a narrativa cinematográfica, seja na ficção, seja na “realidade”, pressupõe um pacto que vai de encontro ao que chamamos de indexação até então. Tal pacto citado por Salles (2004) é exemplificado no consumo de documentários em que

realizador e espectador estabelecem um contrato pelo qual concordam que tais pessoas existiram, que disseram tais e tais coisas, que fizeram isso e aquilo. Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca fé nesse contrato firmado com o realizador (SALLES, 2004, p.3).

2.2 A encenação no documentário

No campo do documentário, a repetição de situações, gestos, lugares, corpos aparece como um procedimento capaz de evidenciar a ideia de que o sentido dado a um acontecimento não depende simplesmente do reconhecimento da existência de um determinado fato, mas de suas estratégias de representação e do modo como são dirigidas ao espectador, isto é, da maneira sobre como o sujeito é solicitado por quem faz o filme.

Segundo Ramos (2012), a *encenação documentária* emerge em sua tendência moderna nos anos 60, mas remonta aos primórdios do cinema do real. Para o entendimento de tal proposta, é necessário nos atentarmos ao que vai além da ação que o corpo desempenha para a câmera, do conceito do “posto em cena” da encenação do cinema de ficção. Na *encenação documentária*, o corpo presente na tomada (ou a personagem) se mostra refletindo, reagindo, respondendo sobre si, sobre o mundo, ou simplesmente vivendo, mas sempre sustentado por uma demanda de ação sobre este mundo, solicitada pela instância fílmica. Ela vai além dos elementos dos estilos que emolduram a ação (fotografia, figurino, cenário, movimentação de câmera, marcação de atores etc) para atingir o sujeito que vive, que sustenta em sua ação para o registro o presente: a expressão de sua fisionomia, seus gestos e outras marcas que veremos ao longo desta discussão.

A *mise-en-scène* documentária herda da *mise-en-scène* cinematográfica ficcional a tomada do espaço da cena, mas constitui-se em estilo “ralo”, se assim podemos chamar uma estilística diferenciada bastante complexa. A articulação narrativa documentária centra-se na cena voltada a presença de corpo com voz que assere sobre o mundo (RAMOS, 2012, pp. 8,9).

O conceito da encenação documentária é pertinente para trabalharmos tanto com a evolução histórica da linguagem do documentário, quanto com suas particularidades, conjunto de valores e procedimentos de estilo que definem uma forma narrativa com traços estruturais cada vez mais variados na contemporaneidade.

Ao inserir as conquistas recentes desta linguagem é que o documentário *Nanook do Norte* figura no pioneirismo do cinema documentário – hoje tido como cânone – uma vez que apresentou, no momento de seu lançamento, um tipo de narrativa relativamente diferente do que vinha sendo utilizado nos filmes da categoria. Da-Rin (2004) destaca o pioneirismo do filme de Flaherty frente a outros filmes de caráter documental da época (como os *travelogues*⁴³) na medida em que

o filme inovava ao colocar os fatos que Flaherty testemunhou em uma perspectiva dramática: a construção de um personagem – Nanook e sua família – e estabelecimento de um antagonista: “o meio hostil dos desertos gelados do Norte” (DA-RIN, 2004, p.44).

Salles reforça o caráter inovador de Flaherty, ao destacar a adoção de técnicas narrativas em um terreno no qual antes só as havia para a mais pura descrição, registro. Para o autor, *Nanook* vai além do puro registro pois

é uma história construída, feita de crises e resoluções, de rígida ossatura dramática (...) É, antes de tudo, essa estrutura narrativa o que define o documentário e o impede que se dê o mesmo nome aos filmes de variedades que já existiam antes de Flaherty. (...) Essa imaginação narrativa é o que faz dele o pioneiro do documentário. Ele não descreve; constrói” (SALLES, 2004, p.57).

De um modo geral, a partir de *Nanook do Norte*, Flaherty reforça que os documentários podem registrar a ocorrências de fatos históricos, representando-os através de uma abordagem narrativa. O convívio destas naturezas constitui a identidade – por vezes problemática - do documentário:

⁴³ Filmes que continham registros de viagens, com o intuito de documentar paisagens, diferentes culturas, sem muita preocupação com a narrativa.

De modo geral, desde Flaherty, podemos dizer que todo documentário encerra duas naturezas distintas. De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. A camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre documento e representação constituem o verdadeiro problema do documentário. Nossa identidade está intimamente ligada ao convívio difícil dessas duas naturezas (SALLES, 2004, p.17).

Em 1929 o cinema já havia completado sua transição para o cinema sonoro. No entanto, as narrativas se acomodaram aos diálogos em filmagens internas⁴⁴, evitando-se assim as locações exteriores. Dessa forma, ainda era tecnicamente difícil dar voz a todos aqueles que poderiam ter alguma coisa a dizer sobre o assunto central de um documentário, por exemplo.

Foi no final dos anos 50, potencializado pelo advento da televisão, que foram fomentadas as pesquisas em torno de equipamentos mais leves e silenciosos e gravadores magnéticos portáteis e sincrônicos. Os equipamentos leves e que permitiam a sincronia entre imagem e áudio possibilitaram uma agilidade inédita às realizações, ao mesmo tempo “em que fomentaram uma concepção tecnicista que atribuía às novas máquinas o poder redentor de captar a realidade” (DA-RIN, 2004, p.103).

Porém, mesmo com uma concepção utópica de se captar a “realidade como ela é”, abandonando alguns procedimentos de ficção, o advento de tal tecnologia não se traduziu em um único método de filmagem para o documentário, surgindo tendências formais e estéticas que lidavam de diferentes maneiras com a inovação do som direto e também com os procedimentos de encenação. Sinal disso foram os diversos movimentos cinematográficos com diferentes particularidades como

a) *Candid Eye*: Série documental do canal CBC com diversas produções do *Nation Film Board of Canada*. Os cineastas, munidos da câmera portátil e leve, tinham o objetivo de “capturar pessoas em situações cotidianas com espontaneidade e livre de comentários em julgamento” (AITKEN, 2006, p.139, tradução nossa⁴⁵).

b) *Living Camera e Direct Cinema*: Nesta escola norte-americana, na qual destacam-se as figuras de Richard Leacock, Robert Drew, trabalhava-se com

⁴⁴ Na transição dos anos 20 para os 30, o som no cinema era captado mais facilmente em locações internas, visto a dependência elétrica e complexidade dos equipamentos de captação.

⁴⁵ “... to capture people in everyday situations with spontaneity and free from judgmental commentaries”.

técnicas que possibilitavam assumir o papel de um espectador objetivo. [...] Sabendo-se que a subjetividade ocorreria na escolha de personagens e situações, uma vez escolhidas os realizadores não dirigiam, participavam ou influenciavam a cena de maneira alguma (AITKEN, 2006, p. 780, tradução nossa⁴⁶).

c) *Free Cinema*: Emergente nos meados dos anos 50, na Inglaterra, seus filmes tinham por característica o fato de serem feitos fora dos padrões da indústria do cinema vigente na época. Eram feitos com baixo orçamento e se destacavam pelo estilo e condições de produção. Entre os principais nomes, destacam-se Lindsay Anderson, Tony Richardson e Lorenza Mazzetti. “A ideologia do Free-Cinema estava na ênfase da expressão pessoal, na demanda por um realismo objetivo e no chamado para um comprometimento político” (HEDLING, 1998, p.42. tradução nossa⁴⁷). Relativamente, entre os novos cinemas, foi a escola que mais se utilizou da encenação para abordar fatos reais através dos docudramas e outros tipos de telefilmes.

d) *Cinema-Verité*: Praticado pelos franceses no início da década de 60, diferentemente das linhas anteriores, tinha “um estilo mais participativo, no embate com o mundo [...] utilizando entrevistas e a ação direta do cineasta na toma” (RAMOS, 2008, p. 270).

Esses movimentos “recuperaram tendências aparentemente superadas e marginalizadas pelo documentário clássico. As atualidades do primeiro cinema (...) tiveram sua descritividade revalorizada” (DA-RIN, 2004, p.107), mesmo que algumas linhas trabalhassem um documentário de modo mais observativo⁴⁸ – para citar os tipos categorizados por Nichols (1998) – e outros, como os franceses do *Cinema-Verité*, de modo mais participativo, como visto nos breves resumos acima.

No caso norte-americano, ainda que realizadores como Richard Leacock, Robert Drew e Frederick Wiseman buscassem na observação direta um novo tipo de documentário – sem que equipe ou aparato técnico interferissem na captura do real – pouco menos de 10 anos foram necessários para que outros realizadores, inspirados na corrente do *Free Cinema*, porém com forte ligação com a dramaturgia e a produção para TV inglesa, utilizassem a ficção como forma

⁴⁶ “These thecnics assumes the possibility of an objective observer. While acknowledging that subjectivity occurs in selecting persons and situations and aspects of them, once those choices are made, the filmmakers do not direct participate in, or even influence the scene any way”.

⁴⁷ “The ideology (consists) [...] the emphasis on personal expression, the demand for objective realism and the call form a political commitment”.

⁴⁸ Segundo Nichols (1988), neste modo o documentarista busca captar a realidade tal como aconteceu. Para isso, evita qualquer tipo de interferência que caracterize falseamento da realidade. Apenas há um registro dos fatos sem que o documentarista e sua equipe sejam notados. Dessa maneira, há pouca movimentação de câmera, trilha sonora quase inexistente e não há narração, uma vez que as cenas devem falar por si mesmas.

de abordar o real. Apesar de alguns autores não considerarem o docudrama⁴⁹ ou as produções do *British New Wave of Cinema* como pertencentes ao campo do cinema documentário (já que fogem às características estilísticas tradicionais do documentário⁵⁰), sua forma de tomar a realidade histórica enquanto matéria-prima básica, embalando-a em uma estrutura narrativa definida, toca o real para além do histórico, mesmo que para isso tenha que “criar personagens secundários, adaptar personalidades para torná-las verossímeis, distorcer ações para configurar reviravoltas, acentuar conflitos para proporcionar reconhecimentos catárticos etc” (RAMOS, 2008, p.53)

A título de exemplo, o docudrama *Cathy Come Home* (escrito por Jeremy Sandford e dirigido por Ken Loach em 1966) aborda a realidade da inflexibilidade do sistema de assistência social britânico através da história ficcional de Cathy e de seu marido Reg. Sobre a produção do filme, percebem-se fortes traços de caráter documental uma vez que

a equipe ficou surpresa por ter obtido a permissão para filmar em uma das locações em que Sandford tinha visitado e reportado em sua matéria sobre os desabrigados anteriormente. Como resultado, a locação foi utilizada na parte final do filme. [...] Mesmo a cena sendo realizada com os atores, a produção do filme em uma locação autêntica, com alguns personagens reais, ofereceu um significado eloquente e extremamente crível da realidade que o filme abordava. Apesar da filmagem planejada, muitas das tomadas revelavam moradores reais do abrigo que lá se encontravam durante as filmagens (HILL, 2011, p.57-58, tradução nossa⁵¹).

Muitos são os exemplos de como os realizadores se utilizam dos artifícios de ficção para acessar o real desde os primórdios do cinema. O que se faz importante notar, ao fazer neste panorama entre os filmes e suas categorizações, é a presença indissociável dos elementos de ficção, em específico de nosso objeto de estudo – a encenação, e como essas forças atuam ou não na indexação dos gêneros e subgêneros do cinema-documentário, atuando de diferentes formas nos filmes que trabalham com o real como matéria-prima.

⁴⁹ Estilo de documentário que apresenta de forma dramática a reconstituição de fatos, utilizando atores para isso, em locações com ligações ao fato representado ou não.

⁵⁰ Segundo Ramos (2008), seriam estas: asserções sobre o mundo, entrevistas, depoimentos, material de arquivo, locução, ausência de atores profissionais etc.

⁵¹ “The team was particularly surprised to be granted permission to film in Newinton Lodge, the notorious hostel that Stanford had previously visited and reported on his journalism. [...] However, while these scenes are staged, and feature actors, the filming of the production in such an authentic location offered an eloquent means of reinforcing, and instilling belief in, the ‘reality’ to which the drama lays claim [...] Although staging was involved, many of the shots of the local people were apparently unplanned and filmed as they occurred”.

2.3 Os tipos de encenação, subjetividade e a crise do método

Se até os anos 50 o cinema documentário parecia ter boa parte de seus temas mais voltados para a educação⁵², nos anos 60 e 70, em linhas gerais, podemos ressaltar a mudança do mundo e as questões sociais como predominantes nas abordagens do cinema de não ficção. Porém, mesmo com experiências anteriores de caráter mais subjetivo⁵³, é importante ressaltar a presença da encenação nos documentários mais subjetivos, que fogem da busca da alteridade e voltam seus olhares para questões mais caras a intimidade do realizador. Conforme aponta o crítico Carlos Alberto Mattos (2017), “seria lícito dizer que o documentário de hoje pretende compreender o mundo. Pela primeira vez, é um movimento voltado para dentro, sem dúvida, mas que não pode ser acusado de pouca nobreza” (MATTOS, 2017, p.180). O que parece unir essa tendência do subjetivo com o real é justamente o fato de o documentário possuir em sua escrita a possibilidade dos elementos de ficção.

Visto que muitas vezes os procedimentos da linguagem clássica do documentário não são capazes de dar conta de todas as camadas que rondam a condição humana, o apelo para a subjetividade autoral também pode ser considerado uma estratégia na realização de filmes, e o uso da encenação pode se apresentar como catalisador para o acesso a este tipo de documentário cada vez mais presente. Focando aqui a cena brasileira, de acordo com Mattos

a erupção da subjetividade em tantos níveis talvez seja o traço mais importante do novo documentário brasileiro (...) há um feixe de procedimentos, dispositivos, contaminações e interpelações do falso e verdadeiro, com todo seu potencial de deslizamento recíproco, que alimentam experiências fascinantes” (MATTOS, 2017, p. 181).

Esse caráter subjetivo, aliado à liberdade do uso de recursos de produções mais baratos, acabou tornando o fazer documentário um campo de experimentação e risco, ora servindo como substrato da ficção⁵⁴, ora se afastando dela. Neste sentido, ainda de acordo com Mattos “as ficções são naturalizadas com a presença de impulsos documentais⁵⁵, bem como as produções

⁵² Destaco aqui o documentarismo clássico inglês, de John Grierson.

⁵³ Como exemplo, podemos citar o filme *Rain* (Joris Ivens, 1929), que mostrava de forma artística o fascínio do cineasta pelo fenômeno.

⁵⁴ Em entrevista ao site do fórum DOCSP em 2016, João Moreira Salles traça uma trajetória do cinema brasileiro, desde o Cinema Novo, em que afirma que o substrato da ficção no Brasil sempre foi o documentário. Acesso em: 03/06/2017. Disponível em: < <http://bit.ly/2uZNRsr>>

⁵⁵ A título de exemplo, segundo Mattos (2017): o documentário *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995) seria a semente para a ficção *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998).

documentais são “ficcionalizadas” visando uma realimentação recíproca com a possibilidade de denúncia ou resgate histórico (MATTOS, 2017, p.264).⁵⁶

De acordo com levantamento feito pela Ancine em 2012, a partir de 2007, houve um forte crescimento na produção documental no país. A pesquisadora Ilana Feldman (2012) defende que, aliado a esse forte crescimento da realização de filmes documentário, a matéria-prima subjetiva nos documentários também se mostrou mais presente. Alguns fatores levam a esse crescimento, e os seguintes autores nos evidenciam tais percepções. Os estudos de Paula Sibília (2016) sobre a intimidade como espetáculo público e midiático destacam os relatos autobiográficos em forma de reality-shows, exposição na internet etc como sinal de uma contemporaneidade que possui, nas palavras da pesquisadora, “uma intensa fome de realidade”. Este fenômeno, eclodido nos últimos anos, incita um apetite tanto à exibição, quanto ao consumo dessas vidas alheias e reais. Conforme aponta Sibília:

Além de terem se multiplicado até o paroxismo, os relatos desse tipo recebem grande atenção do público: em todas as áreas artísticas e midiáticas, a não-ficção floresce e conquista terrenos antes ocupados de maneira quase exclusiva pelas histórias de ficção (SIBILIA, 2016, p.61).

Tal premissa também é reforçada por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), ao proporem que estas “questões pertencentes antes apenas ao cinema, hoje, diante de um mundo espetáculo em que vivemos, se transformaram em questões que dizem respeito a todos nós” (LINS; MESQUITA, 2008, p.82), já que a exposição do real está em diversas narrativas presentes na atualidade. Nesse sentido, nas produções de documentário “o motivo da realização deixa de ser a alteridade clássica para se relacionar a aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores” (LINS; MESQUITA, 2008, p.51).

Dando continuidade ao raciocínio, Feldman (2012) defende que, ao tomar conhecimento de seus limites e ao problematizarem as próprias narrativas, muitas vezes realizadores colocam em suspeita seus próprios procedimentos e dispositivos. Tal quadro os levam a incorporar estratégias advindas de outros gêneros cinematográficos e de outros campos das artes nas atuais produções do cinema-documentário.

⁵⁶ Também como exemplo, referenciando Mattos (2017): *O canto do mar* (Alberto Cavalcanti, 1952), *Agulha no Palheiro* (Alex Vianny, 1953) e *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) são exemplos de ficções com grandes desejos de realidade, responsáveis pela transição para o cinema novo.

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

É justamente neste estágio, conforme partilha a pesquisadora, no qual o uso da subjetividade se mostra cada vez mais presente na cena contemporânea, que emergem essas diferentes propostas de se relacionar com o real. Estas se revelam na postura do realizador ao lidar com o documentário, seja na incapacidade do registro de algum tema, seja na sensibilidade de promover uma determinada conferência de atributos aos personagens e cotidianos retratados que os próprios realizadores colocam em quadro ao realizarem seus filmes. Mattos (2012) vai ao encontro dessas ideias.

Na última década, a valorização da subjetividade se tornou uma constante na produção documental brasileira [...] criou-se assim uma nova configuração ao relacionar-se com os temas [...] e pode residir, também na postura do realizador. [...] Tais filmes repensam a linguagem clássica do documentário contaminando-a com influxos que vêm do tema ou do objeto documentado. Assim, as obrigações do gesto documental cedem lugar à experimentação (MATTOS, 2012, p.3).

Retornando a Feldman (2012), neste cenário os cineastas lançam mão de estratégias que fogem às características estilísticas tradicionais do documentário, valorizando a vida cotidiana, os personagens comuns e os novos discursos. Todas estas características abrem terreno fértil para o uso evidenciado da encenação como estratégia desses tipos de documentários. Apenas recorrendo a alguns exemplos, ao questionar seu próprio método – a entrevista⁵⁷ – Eduardo Coutinho faz o uso da encenação em *Jogo de Cena*⁵⁸ (2007). João Moreira Salles, em *Santiago*⁵⁹ (2007), também recorre a encenação, ao revisitar o material bruto, quando o diretor pede ao mordomo que encene determinadas passagens de suas memórias.

⁵⁷ Ou a “conversa”, como o cineasta gostava de chamar o ato da tomada de depoimento.

⁵⁸ Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas, formando um mosaico onde o espectador não consegue distinguir o sujeito que fala do corpo que fala.

⁵⁹ Em 1992 o diretor João Moreira Salles planejou o documentário "Santiago", baseado na vida do mordomo da casa de sua família. Devido à sua incapacidade em editar as cenas filmadas, o longa-metragem nunca foi concluído. Em 2005, o diretor voltou a trabalhar sobre as cenas gravadas, encontrando outro foco no material rodado.

Sendo assim, questiona Silvia Pereira: “o trabalho com roteiros incompletos [...] e outras tantas novas estratégias não poderiam ser consideradas com a visão de permitir que a cena seja rompida e que nessa fricção de filme com a realidade, algo próprio desse real se inscreva nessas imagens?” (2015, p.4). Essa “fricção” de traços estruturais do documentário e da ficção – tendo como nosso objeto de estudo a encenação – apontam, de acordo com José Carlos Avellar “para uma maior liberdade criativa no cinema brasileiro (...) decorrente da percepção do cinema enquanto representação e olhar singular do realizador” (2010, p.145).

À medida que estabelecemos um diálogo entre o regime de criação ficcional e os procedimentos do cinema documentário, desperta-se o debate entre os dois modos e como o cinema se relaciona com aquilo que está a representar. Dado o recorte deste trabalho ser o cinema documentário brasileiro contemporâneo, convém-nos jogar luz sobre alguns exemplos que transitam nesta margem tão desfocada que habita nosso objeto de estudo. Especialmente em 2007 e 2008, Mattos (2017) aponta quatro filmes aos quais denomina “quarteto da desconfiança”. São eles: *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Serras da Desordem*⁶⁰ (Andrea Tonacci, 2007) e o filme que se afigura como estudo de caso deste trabalho: *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2008). Segundo o autor, “cada um a sua maneira, (...) coloca em cheque a questão da crença e da encenação” (MATTOS, 2017, p. 261).

Enquanto Coutinho colocou em crise o próprio método que utilizava, a entrevista, minimizando a importância do corpo que fala para realçar aquilo que é falado, Moreira Salles se debruçou sobre o mordomo registrado treze anos antes, diante da desconfiança sobre o material bruto no passado. Já Tonnaci criou uma estrutura em *Serras* que reconstituiu o retorno do índio Carapiru pelo interior do país, fazendo-o ator de si mesmo, reencenando fatos vividos quase quatro décadas antes, contrapondo o que foi encenado ao que é documentado na atualidade. Já em *Juízo*, nosso estudo de caso, Maria Augusta Ramos “busca a sutura perfeita entre ficcional e documental (...). Temos assim não o questionamento, mas a complementação recíproca de registro e representação através da gramática cinematográfica mais básica” – a *mise-en-scène*” (MATTOS, 2017, p.262).

⁶⁰ “*Serras da Desordem* reencena partes da vida do índio Carapiru, cuja história apresenta uma perspectiva impressionante da construção dessa civilização latina do extremo ocidente, a brasileira. É o próprio Carapiru, anos mais velho, que interpreta a si mesmo nessa filmagem de sua trajetória, que começa décadas antes, quando a tribo em que vivia foi massacrada por criminosos”. Retirado do artigo de Daniel Caetano para a Revista Contracampo. Acesso em: 10/05/2017. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/79/artsserrasdadesordem.htm>>

Seja como estilística, seja como estratégia subjetiva de seus realizadores para driblar impossibilidades, para projetar pontos de vistas mais criativos ou questionar a própria realização, a encenação se faz presente de diferentes maneiras.

2.4 Os tipos de encenação no documentário

Atualmente, Fernão Pessoa Ramos é um dos principais pesquisadores no Brasil que se debruçam sobre a encenação nos filmes documentários como forma de enquadrá-las a diferentes categorias. Ramos (2012) acredita que, diferentemente da encenação na ficção, a encenação documentária se faz

na ação do corpo em cena, do corpo-sujeito à tomada (para e pela câmera, lançando-se, enquanto imagem futura ao espectador e sendo por ele e por ele determinado). Desta forma que iremos atingir o coração da *mise-en-scène* para fazê-lo pulsar dentro da estilística documentária (RAMOS, 2012, p.21).

Desta forma, Ramos (2012) atenta a sua categorização ao modo pelo qual o corpo do ator/pessoa/personagem encarna a ação e ocupa o espaço enquanto parte do argumento do filme documentário. Este corpo que encena, encena para um espectador futuro e também para a equipe de filmagem (a qual Ramos chama de “sujeito-da-câmera”), e é justamente esse saber que ancora a circunstância da filmagem e cria a *mise-en-scène* documentária. De acordo com o pesquisador, para ser compreendida, a encenação documentária deve ser desvinculada do conceito da encenação de ficção e de sua carga semântica tradicional, como a que vimos em Aumont (2008).

Ramos (2012) acredita que, para a compreensão da encenação documentária, não basta apenas retirar a intensidade do que é filmado para expor o que existe por trás da espontaneidade apresentada por um ator através de uma fabulação premeditada, uma “encenação”. Para ele, “a encenação documentária encobre um tipo de agir que é na tomada em similaridade ao que nós somos no mundo” (2012, p.27), ou seja, ela capta, no ato da filmagem, um agir semelhante ao que desempenhamos “naturalmente” no mundo.

Em textos de 2008 e 2012, o autor divide a encenação nos documentários em três principais tipos, acrescentando novos olhares sobre as tipificações. Em linhas gerais, Ramos aponta para a encenação construída, a encenação locação e a encenação direta. Tais tipologias são importantes para nossa pesquisa, não apenas para categorizar se um documentário lança

mão de um determinado tipo de encenação ou de outro, mas também para compreender seu uso e as potências geradas a partir desta em nosso estudo de caso. Assim divide Ramos:

- a) Encenação-construída: nesta primeira tipologia estão abrigadas as situações ficcionalizadas que são feitas fora do mundo cotidiano em que os personagens estão inseridos. Este tipo de encenação é inteiramente construída, uma vez que a circunstância da tomada está completamente separada temporal e espacialmente da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada, ou seja, o argumento documentário. Nela, enquadram-se as dramatizações realizadas em estúdio e outros tipos que se distanciam espacial e temporalmente do mundo cotidiano registrado pelo documentarista.

De acordo com Ramos “este tipo de encenação engloba um conjunto de atitudes desenvolvidas explicitamente para a câmera e para a circunstância que a cerca” (RAMOS, 2008, p. 40). Ainda segundo o pesquisador, a encenação-construída aparece principalmente no documentarismo clássico e no documentário contemporâneo de mídia televisiva. Como exemplo do primeiro, o filme *NightMail*⁶¹ (Grierson, 1936). Ramos destaca que a cena em que os carteiros estão dentro do trem distribuindo cartas foi inteiramente filmada num vagão especialmente adaptado para tal, já que as condições tecnológicas da época não permitiam tais tipos de imagem em um vagão em movimento. No documentário contemporâneo televisivo, a encenação-construída se mostra presente nas produções da BBC, History Channel e outros canais que exploram fatos históricos, seja em reconstituições de alta tecnologia digital 3D, seja nas reproduções em estúdio. Importante lembrar que

Na *encenação construída* da narrativa documentária, o espaço-fora-de-campo está ainda no cenário. E, para além do cenário e do estúdio, existe o mundo em seu transcorrer, numa heterogeneidade absoluta com o espaço da cena no estúdio (RAMOS, 2008, p. 40).

Este tipo de encenação está no coração da composição do documentário feito na primeira metade do século e se estende, como vimos nos exemplos, até os dias atuais, e suas estratégias, como diálogos encenados, recomposição de eventos históricos, muitas vezes podem ser confundidas com a forma dramática encontrada na *mise-en-scène* da ficção. O que

⁶¹ Clássico do documentário britânico dos anos 30, *Nightmail* aborda a a ferrovia LMS (London-Midland-Scottish) e os trens responsáveis pelas entregas de correspondências. O Filme é narrado com um poema escrito especialmente para a obra por W. H Auden.

diferenciava os dois tipos de encenação seriam seus propósitos como ficção e asserções sobre o mundo.

- b) Encenação-locação: abriga a encenação que acontece na locação em que o filme é realizado. O diretor pede para que o personagem interprete determinada situação, com o objetivo de registrar uma característica, hábito ou trejeito. Ela se distingue da *encenação-construída* justamente pelo fato acontecer nas locações que englobam a circunstância de mundo do documentário. Segundo Ramos “a tomada realizada explora a fundo a tensão entre a encenação e o mundo em seu cotidiano” (2008, p.42). A diferença para a primeira categoria está na relação entre a intensidade e a indeterminação do mundo (natural a locação), e do sujeito que encena e nela está inserido.

A tomada realizada explora a fundo a tensão entre a encenação e o mundo em seu cotidiano. Existe um grau de resistência entre a intensidade do mundo em seu transcorrer e a encenação para o sujeito da câmera, que não está presente na encenação-construída (RAMOS, 2008, p. 42).

De acordo com autor, neste tipo de encenação, o envolvimento das ações previamente preparadas e a tensão com a indeterminação da locação em que será feita a tomada geram a tensão a ser documentada. Como exemplo, Ramos retorna às encenações feitas em *Nanook do Norte*, como as tomadas da família abrigada em um iglu – que precisou ser destelhado para a entrada de luz, já que o equipamento da época não possuía sensibilidade para filmar em condições de baixa luminosidade. Trazendo o exemplo para o Brasil, Ramos cita *Aruanda*⁶² (Linduarte Noronha, 1960), que reconstitui um fato histórico – a formação de um quilombo na serra do Talhado – mesmo que, para a construir a narrativa, seja sabido que Noronha utilizou-se de moradores da região que encenam, no próprio ambiente em que vivem, um pedaço da história na qual se inserem. A diferenciação para a *mise-en-scène* de ficção, que é feita em locações reais que sustentam a narrativa do drama, é que neste caso são apenas “filmes com traços realistas mais marcados” (2008, p. 44). Para o autor, esta nada possui em comum com a narrativa documentária, visto que a forma de enunciação assertiva do documentário é diferente,

⁶² O filme trata da fundação de um quilombo de escravos fugidos na Serra do Talhado e revisita a região, quase um século depois, flagrando uma família camponesa que subsiste de algodão, plantado pelos homens, e cerâmica, obra das mulheres.

uma vez que a maneira como é recebida pelo espectador é distinta das ficções que usam mão de locações reais.

O próximo tipo de encenação que Ramos trabalha é a *encenação-direta*, que o autor também denomina de *encenação-atitude*. O pesquisador delimita a diferença entre estas e as encenações construídas (locação ou em estúdio), uma vez que “a *encenação-direta* cavalga na indeterminação do transcorrer, explorando-o como forma de estilo” (2012, p.31)

- c) Encenação-direta (encenação-atitude): O último tipo de encenação pesquisado por Ramos refere-se à encenação direta, um tipo de encenação não negociada previamente, mas que é despertada nos indivíduos pelo fato de terem o conhecimento de estarem sendo filmados e pela relação de uma homogenia quase que hermética entre o espaço fora-de-campo e o espaço fílmico.

Para o autor, “os comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe” (RAMOS, 2008, p.45). O cinema direto, por exemplo, não encena dentro dos parâmetros da *encenação-construída*.

Ramos situa este tipo de encenação nos documentários que bebem na tradição do cinema-direto, como *Entreatos*⁶³ (João Moreira Salles, 2004), *Santo Forte*⁶⁴ (Eduardo Coutinho, 1999), *Salesman*⁶⁵ (Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin, 1968) ou *High School*⁶⁶ (Frederick Wiseman, 1968).

Comolli (2008) também sustenta as ideias de Ramos, utilizando a terminologia “*auto-mise-èn-scene*”, a partir da qual o autor endossa que, nos dias de hoje, o saber e o imaginário sobre a captação de imagens são quase universais. “Aqueles que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmada. Ele a representa para si, prepara-se de acordo com o que imagina ou acredita saber dela” (COMOLLI, 2008, p.52-53).

Em sentido amplo, todos nós encenamos conforme vimos em Goffman (2014). Para cada pessoa ou situação com que nos relacionamos, tentamos interpretar a nós mesmos,

⁶³ O filme mostra a corrida presidencial de 2002, acompanhando a quarta tentativa consecutiva do ex-líder sindical e fundador do Partido dos Trabalhadores, Luiz Inácio Lula da Silva, de chegar ao Palácio do Planalto.

⁶⁴ Documentário que aborda as experiências religiosas de diversos moradores de uma comunidade carioca durante a visita do Papa ao Brasil em 1997.

⁶⁵ Documentário que acompanha o dia a dia de um vendedor de bíblias em diversas cidades dos Estados Unidos.

⁶⁶ Tido como um dos primeiros documentários do cinema-direto, o filme acompanha o cotidiano de um grupo de estudantes na Pensylvania.

reagindo a um contexto e, com a presença da câmera, não seria diferente com o cinema. “A câmera e seu sujeito são mais um *outrem*, com a capacidade particular de flexionar nossa expressão, com a capacidade singular a outras alteridades que se oferecem a nossa percepção” (Ramos, 2008, p. 49). A *encenação-atitude* (ou *encenação-direta*), portanto, não existe nos moldes que estamos habituados a entender a palavra encenação ou a própria *mise-en-scène*. Por isso, Ramos (2008) a chama também de *encen-ação*, ou seja, um comportamento cotidiano que é moldado em atitudes e expressões, devido à presença da instituição cinema.

Ainda de acordo com o autor, esta pode ser *afeto* ou *afecção*. Para Ramos (2012), quando a personagem desperta atitudes de afeto – emociona-se, enraivece, nega-se a desempenhar o papel proposto – mesmo sob a custódia da enunciação produzida pelo fazer fílmico, a encenação presente no documentário contorna-se com afecção. Quando o que está sendo encenado no filme é algo cotidiano, uma ação natural, esta se encaixa no segundo subtipo, a *encen-ação*.

Dessa forma, vimos que para a existência destas categorias proposta por Ramos, é necessária a presença do corpo do ator. Este “carrega uma camada de densidade psíquica que chamamos de personalidade. Conforme a densidade aumenta na atuação frente a câmera, a camada de personalidade se condensa, se destaca, e se afirma em personagem”. (2012, p.23) Assim, descobrir uma personalidade que saiba interagir com a tomada e que consiga sustentar o afeto por meio do olhar lançado pela câmera, para o espectador é descobrir o que muitas vezes os realizadores chamam de uma “personalidade fotogênica”. Alguém que possua uma história de vida que embase esse olhar lançado pela câmera através de sua fala e de seus gestos constitui terreno fértil para que os realizadores coloquem sua criatividade também encarnando uma personalidade. E é no embate, na “comutação” entre essas personalidades, que no cinema de ficção se chamaria de ‘direção de atores’ que resumidamente está o enunciado da encenação-documentária.

2.5 A personagem no documentário: dramaturgia natural e performance

Um outro ponto importante a ser enfatizado no entendimento da encenação no documentário é a presença dos personagens em cena. Há de se destacar que a presença deste elemento, talvez o mais importante da *mise-en-scène* documentária, potencializa suas singularidades, quando estes nos dão a ver suas asserções sobre o mundo ou nos exemplificam o tema que está sendo tratado. Tanto na *encenação-construída*, quanto na *encenação direta*, a

carga da atuação das personagens na composição da cena documentária está proporcionalmente ligada a capacidade que estes desempenham na atualização do contexto em que estão inseridos, seja pela noção que estes possuem da performance de si próprios, seja pela capacidade de rememorar um fato passado e atualizá-lo para o momento em que a tomada é feita. Para Ramos

O documentário trabalha bastante com atores naturais, pessoas comuns que não são profissionais em expressar personalidades outras que si próprio. A presença da câmera, no entanto, pode transformar seu jeito (e sua personalidade) de ser no mundo, constituindo uma primeira modalidade de atuação: eu sou eu mesmo em face ao sujeito que sustenta a câmera, mas sua presença me transforma em personagem (RAMOS, 2012, p. 26).

Ao pesquisar os documentários focados em personagens, principalmente os da terceira fase de Eduardo Coutinho⁶⁷, Cláudio Bezerra (2014) estabelece a importância do personagem no acontecimento fílmico, uma vez que “quando o diretor passa a fazer um cinema estruturado na palavra gerada (...) a atuação das pessoas diante das câmeras torna-se o elemento essencial para a existência do próprio filme” (BEZERRA, 2014, p.42). É importante destacar que, assim como Ramos, o autor também leva em consideração a presença do dispositivo-câmera e de todos os outros enunciados do filme, para entender a performance dos personagens que nele estão inscritos. Assim, quando um filme circunda a questão da personagem

é preciso saber o que está aquém e além dele, ou seja, as filmagens, os posicionamentos de câmera, a maneira pela qual a pessoa ‘real’ se constitui como personagem, a presença do diretor e da equipe na imagem, a seleção e a montagem das cenas filmadas, e a própria recepção do filme (BEZERRA, 2014, p. 15).

Fazendo analogia aos filmes coutinianos, Bezerra (2014) acredita que a atuação dos personagens no espaço fílmico advém de uma performatividade adquirida. Por mais que pessoas comuns possam desenvolver certas habilidades teatrais para se tornarem personagens, na cena documentária não cabe mais o personagem no sentido de ator, que desempenha um papel que é exterior a sua própria vivência. A atuação destes agora assume contornos de performance, ou seja, “um ser mutante a partir dele mesmo, de sua vida e da relação com o outro nas filmagens e fora delas, escavando, de improviso, o imaginário e a memória presente em associações livres” (BEZERRA, 2014, p.45). Seguindo as ideias do autor, o corpo é cultural, comunicando-

⁶⁷ De acordo com Bezerra (2014), a terceira fase da filmografia do cineasta compreende os filmes com foco nos personagens.

se por gestos, palavras, posturas e silêncios que são historicamente construídos no tecido social de cada personagem.

É importante salientar que, no caso da encenação manifestada pelos personagens no documentário, a questão da atuação não anula a existência deste personagem em detrimento de outro ser, quando a atuação é tratada segundo os moldes da *encenação-direta* vista anteriormente. Tudo que o personagem cria e constrói – por meio de seu gestual, fala, fabulação etc – nada mais é do que espécies de camadas de si mesmo, as quais se constituem e se revelam em determinados momentos e condições que o filme possa pedir. Desta forma, esta noção de performance é ampliada, visto que inclui, além do corpo natural da personagem, a própria câmera, equipe e uma espécie de “contrato” entre realizador e personagem, que garante uma certa manutenção do caráter espontâneo e natural das filmagens. Assim, podemos entender a encenação dos personagens como um processo de construção criativa intuitiva, mas, ao mesmo tempo, coletiva.

Ainda de acordo com Bezerra (2014), se levarmos em consideração que toda performance, em certo sentido, é uma provocação⁶⁸ (seja ela interna, do personagem consigo mesmo, ou solicitada pelo enunciado fílmico), “sua intenção é mesmo romper os limites do tolerável, esgarçar a tessitura frágil dos comportamento socialmente aceitos, irrompendo a zona de conforto e comodismo das convenções estabelecidos.” (BEZERRA, 2014, p. 98)

São basicamente de dois tipos. O primeiro é uma provocação individual, quando o personagem se reporta diretamente ou questiona algo feito ou dito pelo diretor (...) O outro tipo é a provocação social. Em vez de provocar o receptor, a personagem atinge a sociedade, problematiza aspectos da realidade social (BEZERRA, 2014, p.99).

Os estudos de Santeiro (1978) também nos ajudam a compreender melhor a formação desse tipo de performatividade através dos enunciados a que o pesquisador chama de “Dramaturgia Natural”. Santeiro divide o processo de formação do “ator natural” em três fases que se complementam, resultando na performance do personagem na cena documentária.

A primeira fase diz respeito à própria personalidade do personagem, no momento pré-filmagem. É com esse ser que o documentarista vai se encontrar inicialmente. Grosso modo, dependendo do que a pessoa tem a dizer, da sua expressividade, disponibilidade, o realizador decidirá usá-la ou não em seu filme. “Essa fase pode ser mais ou menos intensa. No caso das

⁶⁸ Bezerra faz esta análise ao tratar da tipologia dos personagens que provocam o diretor, em seu estudo da obra de Eduardo Coutinho.

breves entrevistas realizadas na triagem, ela tem de ser reduzida ao mínimo, pois as pessoas estão de passagem e o cineasta deve aproveitar a situação rapidamente.” (SANTEIRO, 1978, p.19).

Já a segunda fase se dá no momento em que é despertada a dramaturgia natural em si. Estando disposta às condições propostas pelo realizador, a pessoa que será entrevistada/documentada age em função da filmagem. Irá encenar para a câmera o que foi combinado previamente – corroborando a ideia de *encenação locação* de Ramos (2008) – desde questões simples, como onde irá se sentar, se olhará para a câmera ou para o entrevistado, até encenações com composição cênica mais elaborada, como a reencenação de alguma ação cotidiana, por exemplo. “Agora, a pessoa representa a si mesma em função da filmagem” (SANTEIRO, 1978, p.19).

Por fim, na terceira fase, o material captado é levado para a montagem e finalização do filme. Nesta etapa, apesar da não-presença física e a possibilidade de intervenção do realizador diretamente no personagem captado, a construção dessa dramaturgia natural se dá em função da coordenação das necessidades expressivas e das ideias do filme a partir da pós-produção. Tendo em vista que o processo proposto por Santeiro é dividido três fases, é importante ressaltar que as pessoas, antes anônimas, servem de matéria-prima para a construção dos tipos. “Elas emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta que, com elas, molda o tipo de construção abstrata com que ele se encontrou na primeira fase.” (SANTEIRO, 1978, p. 24)

Assim, o desempenho do ator natural visa a transmitir, em lugar do papel estético, o seu próprio papel social, que é o modo pelo qual este assume a realidade enquanto sujeito. O que se deu pela relação de diversos fatores e circunstâncias, no final do processo, ganha uma dimensão dramática, mediatizada pela consciência do ator que primeiro foi sujeito de uma experiência vivida, e é agora sujeito de uma memória re-vivida, passível de processos de seleção e crítica que a faça digna do papel que o sujeito atribui a si mesmo. Nas palavras de Santeiro:

Primeiro o ator natural vive o confronto cotidiano e absorve todos os códigos e padrões sociais que regem a sociedade onde ocupa uma posição específica. No momento da tomada, ele idealiza o confronto vivido, reflete, seleciona e veste suas características a luz dos valores e normas éticas, socialmente determinadas pelo o que se orienta na vida real. Por fim ele atualiza o momento anterior, em novo confronto com a realidade, já agora numa relação direta em que a espontaneidade cede lugar a encenação (SANTEIRO, 1978, p.83).

Importante ressaltarmos que a repetição ou re-encenação de um ato não constitui uma transgressão à representação de uma personagem ou situação. Na repetição, a oralidade do fato contado assina a manutenção de uma tradição cara ao personagem em cena e, conforme vimos, na encenação há um processo de atualização da realidade vivida: o momento vivido é atualizado pela sua rememoração e posteriormente pela sua performance, ao dividir o momento e compactuar com o contrato fílmico pré-estabelecido na segunda fase.

Retornando a Bezerra e seus estudos sobre os personagens na filmografia de Coutinho, vale lembrar que “a produção de um acontecimento fílmico no documentário (...) tem por finalidade provocar uma performance diante das câmeras. É, no entanto, na etapa de montagem que essa atuação ganha uma forma propriamente fílmica”. (BEZERRA, 2014, p.77). Assim, após ultrapassar o registro cinematográfico conferido pela realização do filme, o “corpo-mídia, torna-se um simulacro com múltiplas virtualidades”, podendo o filme operar na reduplicação do ato performático, transformando corpo em imagem e, depois, reconstruindo esse corpo na montagem.

3. JUÍZO: TEATRO TRIBUNAL, QUESTÕES DE VISIBILIDADE MEDIADAS PELA ENCENAÇÃO

Em 2007, a diretora Maria Augusta Ramos lançou o filme *Juízo*, com o objetivo de documentar a rotina do tribunal da 2ª Vara da Infância e Juventude do Rio de Janeiro e a relação dos menores infratores com as instituições de poder – foco de outros filmes da diretora, como o anterior *Justiça* (2004) e o posterior *Morro dos Prazeres* (2013).

No filme, elencado como objeto de análise deste trabalho, a peculiaridade consiste justamente na estratégia usada pela diretora para driblar um impedimento legal. Ao retratar a rotina da 2ª Vara de Infância e Juventude do Rio de Janeiro, Maria Augusta esbarra na negativa do registro dos verdadeiros réus que, vedados por lei, devem ter suas verdadeiras identidades protegidas. Para possibilitar a representação a qual o documentário se propõe, a diretora substituiu os réus por atores – de condição social análoga aos verdadeiros réus – que encenam os depoimentos e são inseridos na montagem juntamente ao material colhido no momento dos julgamentos, como nos é explicitado nos créditos iniciais do filme.

As audiências do filme foram captadas em duas fases. Durante quatro dias Maria Augusta Ramos acompanhou as audiências da juíza Luciana Fiala. Das 55 audiências, sete foram selecionadas, editadas e entraram no corte final do filme. Após as audiências, Maria Augusta foi até as comunidades de Bangu e Nilópolis para selecionar os atores que encenariam as cenas dos verdadeiros réus. Nos finais de semana, Maria Augusta conseguiu autorização para gravar no tribunal e refez os contraplanos das audiências, com o depoimento dos atores selecionados. Como estratégia de direção, Maria Augusta Ramos fez o papel da juíza e sua assistente de direção, Alice Larani, de defensora pública.⁶⁹

O filme é composto por três camadas fortemente ligadas às locações de realização, a fim de abordar todas as instâncias envolvidas no processo jurídico e a relação das personagens com as mesmas. São elas: as audiências de julgamento; as instituições de ressocialização, como o Instituto Padre Severino e o Degase; e, em um terceiro momento, como veremos adiante, as comunidades às quais pertencem os atores que interpretam os réus no filme.

⁶⁹ Informações retiradas de entrevista online com internautas intermediada pelo Portal UOL com a diretora do filme. Disponível em < <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/juiza-e-maria-augusta-ramos-diretora-de-juizo-conversam-sobre-documentario.jhtm>>. Acesso em: 15/03/2018.

A partir das discussões trilhadas nos capítulos anteriores, o capítulo que fecha este trabalho analisa o documentário e discute o uso da encenação e a conferência de visibilidade à parcela marginalizada que o filme pretende retratar. Recorrendo a estudos anteriores relacionados à *Juízo* - como as análises de José Carlos Avellar (2013), Andréa França (2008) e Clara Ramos (2011) – recortaremos questões que passam pela visibilidade em nossa análise, balizando nossas ideias ao encontro (ou não) das de outros autores, através do que foi apurado na análise fílmica.

Para tal, levaremos em conta a *mise-en-scène* presente na construção fílmica de *Juízo* – tanto os procedimentos da de ficção quanto da documentária – dando enfoque à decupagem realizada pela diretora nos tipos de planos usados em cada cena do filme, bem como à encenação de cada personagem dentro deste quadro, a transcrição de seus diálogos e outros aspectos, semelhante ao sugerido por Manuela Penafria (2009), que propõe que:

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). A decomposição recorre, pois, há conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo...) ao som (por exemplo, *off* e *in*) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objetivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação (PENAFRIA, 2009, p.1).

Assim, foi feita uma espécie de “pós-roteiro”, análogo ao que seria o roteiro de montagem do documentário realizado por Maria Augusta Ramos, que consta no ANEXO II deste trabalho, com o objetivo de lançar um olhar particular sobre o filme. Ainda de acordo com Penafria (2009),

essa actividade deve ser o ponto de partida para a criação de conceitos que possam substituir a adjectivação. Sugerimos, também, seguindo Eisenstein, que a análise seja feita por objectivos (por exemplo, determinar em que medida um determinado filme pertence a um determinado género), que a análise seja detalhada, (pelo menos, sobre alguns planos do filme seleccionados tendo em conta os objectivos estabelecidos); seguindo Susan Sontag, que a análise seja uma actividade fundamental e a seguir por todos aqueles que escrevem sobre cinema. (PENAFRIA, 2009, p.5)

De acordo com Sérgio Puccini (2012), muitas vezes o roteiro final de um documentário é escrito na própria montagem, uma vez que “em muitos casos inexistente um roteiro guia [...] como também pela maior quantidade e diversidade de imagens disponíveis ao montador” (2012, p.101). Assim sendo, “roteiro da edição será resultado de uma leitura atenta das imagens e dos sons contidos no material bruto. Esse roteiro poderá ou não seguir o tratamento escrito na fase de pré-produção” (2012, p.101).

Também foi realizada uma entrevista com o Diretor de Fotografia do filme, Guy Gonçalves⁷⁰ (ANEXO I). Uma vez que o Diretor de Fotografia é o profissional com maior controle técnico sobre o quadro, através das orientações da direção, sua entrevista se fez necessária para esclarecer alguns pontos que não puderam ser levantados na bibliografia pesquisada.

3.1 Índices de realidade para a criação de um cinema-direto com atores

Conhecida por fazer um cinema de caráter observacional e de pouca intervenção, a diretora Maria Augusta Ramos possui sete longas em sua filmografia.⁷¹ *Juízo*, seu quarto filme, é o primeiro da filmografia da diretora que, devido a um impedimento legal, como vimos na introdução deste capítulo, precisou recorrer a dispositivos e estratégias de encenação para tornar possível sua realização: o uso de atores.

Embasados nos estudos dispostos no segundo capítulo, podemos dizer que o filme carrega uma narrativa híbrida, no que diz respeito aos artifícios do cinema de ficção e de documentário, em uma estética que faz uma mímese ao cinema-direto, principalmente o norte-americano. Relembrando as categorizações de Ramos (2008), podemos notar no filme a presença da *encenação-direta* – nos personagens que estão desempenhando seus verdadeiros papéis sociais, como veremos no subcapítulo seguinte e, de certa forma, *encenação-locação*, uma vez que as entrevistas encenadas com os atores que substituem os réus no filme foram

⁷⁰ Guy Eduardo Lyra Gonçalves trabalha como diretor de Fotografia desde 1983. É formado pela *New England School of Photography*, em Boston (EUA). É responsável por trabalhos de ficção e também documentários como *Quase Nada* (Sérgio Rezende, 2000), *O chamado de Deus* (José Joffily, 2000), *Vocação do Poder* (Eduardo Escorel e José Joffily, 2005), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *Capitães de Areia* (Cecília Amado, 2011), *Morro dos Prazeres* (Maria Augusta Ramos, 2013) e diversos outros. Informações retiradas de: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/guy-goncalves>>. Acesso em: 20/05/2018.

⁷¹ Consideramos aqui a convenção que enquadra como longa metragens os filmes com duração igual ou superior a 70 minutos. No caso da diretora, são eles: *Brasília, um dia em fevereiro* (1995), *Desi* (2000), *Justiça* (2004), *Juízo* (2007), *Morro de Prazeres* (2013), *Seca* (2015) e *O processo* (2018). Informações retiradas do site: <<http://www.maria-ramos.com/maria-augusta-ramos/>>. Acesso em: 20/05/2018

gravadas na mesma locação da audiência. Apesar de se situarem em uma temporalidade separada, a espacialidade se mantém, conforme revela o Diretor de Fotografia do filme:

Filmamos as audiências que efetivamente ocorriam (as reais) e nestas utilizamos duas posições de câmeras, pois não podíamos interferir. As audiências que foram recriadas no mesmo local (sala de audiência) foram filmadas apenas com uma câmera (GONÇALVES, 2018).

De acordo com a pesquisadora Clara Ramos (2011a), os filmes que trabalham suas narrativas com foco nas locações de instituições têm forte potencial para contribuir com índices de realidade que sugestionam a observação, uma vez que a performance dos sujeitos que estão em cena antecede a presença da própria câmera. Desta forma, carregando para o exemplo de *Juízo*, se em um primeiro momento a própria encenação que é inerente ao teatro da justiça (a juíza que dá lição de moral, o réu que mente, o defensor que tenta abrandar o delito) já se manifesta sem a presença da câmera, em um segundo momento, a presença da equipe de filmagem pode despertar nos personagens a atitude de *auto-mise-en-scène*. Ramos (2011a) acredita que a *mise-en-scène* da instituição da justiça se sobreponha à encenação, despertada pelo aparato cinematográfico, indo de encontro às ideias da diretora e dos próprios personagens, apesar de ser uma questão discutível. A diretora revela em seu método de trabalho uma preocupação com a não intervenção nos acontecimentos, mas admite que, quando necessária, a realiza.

Há questões técnicas, por exemplo. A câmera está sempre frontal a uma certa distância, nunca em cima das pessoas. Apenas quando é realmente necessário uso luz externa. Quando estou filmando uma conversa, não fico interferindo. Espero até o final para ver se há a necessidade de pedir alguma coisa. (RAMOS, 2013, p.112)

Em entrevista ao portal de notícias UOL, a juíza Luciana Fiala, uma das personagens principais da trama, também coloca em cheque a questão da encenação, quando questionada por um internauta.

Luciana: Todo mundo diz isso. Eu faço audiência exatamente daquele jeito. Não sou atriz e nem quero ser. Sou juíza e quero continuar assim. Ali é o meu jeito de ser. São broncas em que me sinto na obrigação de dar. Às vezes tenho que fazer o papel de mãe porque falta tudo, limites, por exemplo.⁷²

⁷² Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/juiza-e-maria-augusta-ramos-diretora-de-juizo-conversam-sobre-documentario.jhtm>> Acesso em: 15/03/2018

Fato é que, através da análise filmica, podemos perceber alguns recursos e opções estéticas que demonstram esse caráter observacional e direto, mesmo que para tal seja preciso recorrer ao uso da *encenação-construída* com atores. Pode-se dizer que a estética de cinema-direto de não intervenção é alcançada através de certos índices de realidade que comunicam e posicionam o espectador dentro do filme, de forma a envolvê-lo nessa atmosfera.

3.1.1 Ausência de entrevistas

Mesmo contando com onze personagens físicos principais⁷³, em momento algum a diretora opta pela tomada do depoimento como substrato para a construção narrativa do filme. Todos os personagens possuem seu cotidiano observado pela câmera. Os personagens que atuam também são orientados para que tal estética de observação seja mantida. Nas cenas fora da audiência, os adolescentes, na maioria das vezes, estão em uma atitude inerte e às vezes contemplativa, o que poderia ser direcionado de outra forma pela diretora, dando maior margem para o improviso. De certa forma, podemos dizer que os atores são colocados em cena, muitas vezes, com o propósito de construir no quadro a idealização da imagem realizada pela diretora, seja esta escolha fruto de uma pesquisa dos hábitos dos jovens neste tipo de internato, seja a afirmação de mais uma forma de manter o caráter observacional.

Eu gosto muito desses momentos em que as pessoas estão mergulhadas em si mesmas, pensando, em silêncio. São momentos que estabelecem uma intimidade com os personagens. Existe uma distância, mas naquele momento o espectador se sente próximo. Mas tudo depende do personagem e da situação no momento da filmagem (RAMOS, 2013, pp.101-102).

A fidelidade do que foi falado pelos verdadeiros réus também era observada pela diretora:

O texto era quase idêntico. Eles falavam o era dito por mim, mas, às vezes, usavam a maneira deles falarem. Se um dizia “garoto” e o outro dizia “moço” era uma coisa que eu deixava passar para que eles não se enganassem ou se confundissem.⁷⁴

⁷³ Usamos este termo para excluir as personagens inanimadas que também possuem função narrativa no documentário, como as instalações físicas etc.

⁷⁴ Disponível em: < <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/juiza-e-maria-augusta-ramos-diretora-de-juizo-conversam-sobre-documentario.jhtm> > Acesso em: 15/03/2018

3.1.2 A decupagem cinematográfica

Outro índice de realidade presente em *Juízo* diz respeito a decupagem dos planos. Há um tratamento na cinematografia do documentário em que se nota que, nos mais de duzentos planos presentes na montagem do filme em seus noventa minutos de duração, 80% deste total é composto pelo Primeiro Plano⁷⁵. Guy Gonçalves justifica as escolhas:

O conceito e tratamento, abordagem e enquadramento dos menores estavam condicionados a não revelar a identidade destes. (...) Na preparação avaliamos muito as possibilidades e recursos que poderiam ser adotados a fim de não revelar a identidade dos menores, uma vez descartadas as opções de desfocar, tarjas, etc. O enquadramento era determinante e não houve qualquer interferência, nem pré-orientação dos internos (...). A diretora tem como o princípio a realidade, a intervenção mínima, evitando movimentar a câmera, o zoom. (...) Estabelecemos nossa abordagem a fim de concentrarmos no conteúdo do que ocorria e não perder nada. O foco estava no conteúdo e na emoção. (GONÇALVES, 2018)

Figura 7: Ator que interpreta RÉU 02, em Primeiro Plano. (Audiência “Roubo a mão armada não consumado” – Cena 04 do Anexo II)



Fonte: DVD *Juízo – O maior exige do menor*.

⁷⁵ De acordo com a maioria das bibliografias, consiste no plano em que a figura humana é enquadrada do peito para cima

Figura 8: Juíza LUCIANA FALA, em Primeiro Plano. (Audiência “O Roubo de Bicicleta” – Cena 01 do Anexo II)



Fonte: DVD *Juízo – O maior exige do menor*.

Além do enquadramento, outro ponto importante a ser salientado é o posicionamento da câmera em relação aos objetos. Em *Juízo*, nota-se uma câmera fixa (conforme já citado pelo Diretor de Fotografia), que muitas vezes coloca o espectador dentro da cena, mas fora da ação. Tal afirmativa pode ser percebida em diversas cenas em que as personagens estão sempre separadas do ponto de vista do espectador por grades, anteparos e outras “obstruções” em primeiro plano. Nas sequências de observação do cotidiano (nos interiores do fórum e nos institutos de ressocialização), a câmera assume uma postura de observação distante. Confluindo com estas ideias, Clara Ramos afirma que

...são poucos os planos em que a câmera não está atrás de uma grade. Para além de reforçar a ideia de uma não interferência, já que a câmera espia as situações, esta distância confirma-se como estratégia discursiva: o espectador é colocado de fora, numa posição análoga a da própria autora. Assim, a restrição do olhar acaba funcionando não como uma perda, mas como um índice de realidade. (RAMOS, 2011a, p.4)

Figura 9: Adolescentes chegam às dependências da 2ª Vara da Infância e Juventude. (Cena 03 do Anexo II)



Fonte: DVD *Juízo – O maior exige do menor*

Figura 10: Pátio do Instituto Padre Severino. (Cena 15 do Anexo II)



Fonte: DVD *Juízo – O maior exige do menor.*

Figura 11: Matrícula de internos no Instituto Padre Severino. (Cena 05 do Anexo II)



Fonte: DVD *Juízo – O maior exige do menor.*

Figura 12: Internos são revistados e recebem uniforme do Instituto Padre Severino. (Cena 6 do Anexo II)



Fonte: DVD *Juízo* – O maior exige do menor.

3.1.3 A montagem

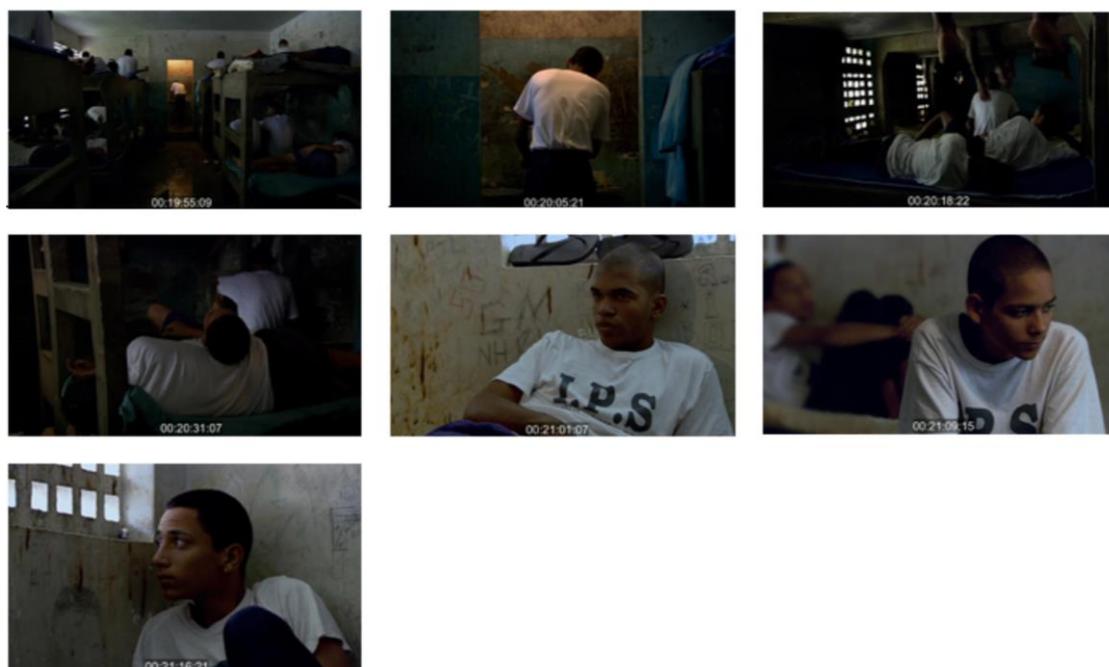
Mais uma decisão estética notada em *Juízo* e em praticamente toda filmografia documental da diretora diz respeito a fase de pós-produção. Com relação à montagem, nota-se sempre uma busca de continuidade espaço-temporal na justaposição dos planos na etapa de edição. As cenas, em sua grande maioria, são sempre iniciadas com um plano geral, objetivando descrever o ambiente e as personagens inseridas neste, para, na sequência, sublinhar as ações que estes desempenham na cena. Como vimos no item referente a decupagem cinematográfica, a predominância do uso do Primeiro Plano é significativa em quase todas as cenas, mas principalmente nas oito audiências retratadas pelo documentário.

Figura 13: Planos da Audiência “Roubo da Bicicleta” (Cena 1 do Anexo II. TC: 00:01:42 – 00:06:51)



Fonte: DVD Juízo – O maior exige do menor.

Figura 14: Planos da Cena dos Jovens na cela do I. P. S. (Cena 8 do Anexo II. TC: 00:19:55 – 00:21:16)



Fonte: DVD Juízo – O maior exige do menor.

Porém, em dois momentos podemos notar que o tipo de montagem predominante no filme – a que justapõe os planos para indicar uma continuidade espaço-temporal – é quebrada por elipses⁷⁶. Evidenciada pelo corte, na audiência do menor que assassinou o pai (Cena 18 de nossa análise fílmica – Vide Anexo II), há a quebra da temporalidade da montagem quando, no fim da audiência, a montagem do filme já nos leva para a segunda parte desta audiência – ocorrida em outro momento. Percebemos esta quebra de temporalidade pela mudança dos atores presentes em cena. Desta vez quem conduz a audiência é o juiz Guaraci de Campos; a promotoria, bem como a defensoria, também estão representadas por novos personagens: Eliane de Lima Pereira e Patrícia Vilela. Além disso, podemos notar que quem está no banco dos depoentes é o irmão do Réu 04, enquanto o menor julgado acompanha a audiência em outro canto da sala.

Figura 15: Elipse na Cena Audiência Homicídio Pai. (Cena 18 e 19 do Anexo II. TC: 00:48:19 – 00:59:43)



Fonte: DVD Juízo – O maior exige do menor.

⁷⁶Segundo Michel Chion (1989), “as elipses são omissões voluntárias de um fragmento da história [...] que servem para acelerar o ritmo do filme, não obrigando a infligir ao espectador todas as ações que o compõe” (1987, p.217).

Outro momento que evidencia essa quebra da estética da montagem que visa à continuidade espaço-temporal é durante o julgamento do Réu 03, o qual, em nosso pós-roteiro, chamamos de cena 22. Na cena em questão, dois policiais militares são interrogados pela juíza Luciana Fiala e respondem a poucas perguntas em conjunto. No momento em que a juíza julga não ser importante a presença do segundo policial na audiência em questão, a montagem já nos leva para o próximo plano, onde o policial que depõe já está sentado, sendo assim omitida a saída do segundo policial através da elipse.

Figura 16: Elipse na Cena Audiência “Tráfico de Entorpecentes”. (Cena 22 do Anexo II. TC: 01:09:34 – 01:10:04)



Fonte: DVD Juízo – O maior exige do menor.

Com relação à construção da narrativa através da montagem, nota-se que esta estabelece uma espécie de arco de apresentação e desdobramento da passagem dos personagens pelas instituições judiciais, que pode ser estabelecido da seguinte forma:

1. Apresentação da estratégia do filme na cartela inicial (Sequência 2 - Cartela)
2. Apresentação do primeiro personagem – Réu 01– na audiência do Roubo da Bicicleta, bem como das personagens da juíza Luciana Fiala, da promotora Alexandra Carvalho e do defensor público Tadeu Valverde. (Cena 1 do Anexo II)
3. Apresentação da 2ª Vara da Infância e Juventude e suas pilhas de processos. (Cena 2 do Anexo II)
4. Apresentação da segunda personagem – Réu 02 – na audiência de Roubo a Mão Armada não consumado. (Cena 4 do Anexo II)
5. Apresentação da matrícula dos jovens nas instituições de ressocialização (Cena 5 do Anexo II)
6. Apresentação das condições das celas do Instituto Padre Severino (Cena 8 do Anexo II)
7. Apresentação do RÉU 03 (Cena 8 do Anexo II)

8. Apresentação do RÉU 04 (Cena 8 do Anexo II)
9. Apresentação das áreas comuns e refeitório do I.P.S (Cena 10 do Anexo II)
10. Apresentação das celas de espera da 2ª Vara da Infância e Juventude (Cena 12 do Anexo II)
11. Apresentação da RÉ 01 (Cena 12 do Anexo II)
12. Apresentação da RÉ 02 e RÉ 03 (Cena 12 do Anexo II)
13. Audiência da RÉ 02 e RÉ 03 (Cena 13 do Anexo II)
14. Audiência da RÉ 01 (Cena 14 do Anexo II)
15. Inspeção das condições da sela do I.P.S por funcionárias da Vara da Infância e Juventude (Cena 15 do Anexo II)
16. Visita de mães aos internos do Padre Severino (Cena 17 do Anexo 22)
17. Audiência RÉU 04 (Cena 18 do Anexo II)
18. Dia a dia celas IPS, tentativa de humanização (Cena 19 do Anexo II)
19. Audiência RÉU 03 (Cena 22 do Anexo II)
20. Atores que interpretam réus nas comunidades (Cenas 23 a 29 do Anexo II)
21. Último julgamento RÉU 05 (Cena 30 do Anexo II)

Mesmo com a manutenção do caráter observacional e de não-intervenção, na segunda metade do filme – compreendido pelas cenas 17 a 20 do Anexo II – notamos uma inflexão na estrutura narrativa construída pela montagem. Apesar de Clara Ramos (2011a) acreditar que a diretora não humaniza os menores, uma vez que “não sabemos nada sobre eles antes da audiência. [...] suas informações biográficas surgem apenas através do que é lido nos processos” (2011a, p.2), temos nessas cenas uma maior margem para a humanização e o tom emocional no filme. É justamente após a visita das mães, quando a emoção vem à tona nos filhos que estão abraçados e choram com os familiares, que temos a mais longa audiência e com maior carga emocional do filme: a audiência do menor que, após sofrer inúmeras agressões do pai e presenciar a mãe também ser agredida, assassina-o a facadas enquanto dorme (Cena 18 do Anexo II). Não sabemos ao certo se este ponto de inflexão no roteiro do filme é intencional, uma vez que, após esta sequência, o tom das audiências repete o padrão das demais. Fato é que esta cena em específico é um ponto que merece atenção no filme, pois é nela que temos uma mudança na encenação da juíza Luciana Fiala. Acreditamos tratar-se do que Santeiro (1978) atribui como crise de representação, como veremos adiante.

3.1.4 A edição de som

A edição de som no documentário tem papel determinante nas cenas de audiência, uma vez que é através dela que é criada a continuidade das cenas, tendo em vista que os depoimentos dos atores foram tomados em outra temporalidade, conforme visto acima. Outra característica que se nota é a ausência de qualquer trilha ou efeito de áudio⁷⁷. Toda banda sonora do filme é composta pelo som direto como uma forma de não-intervenção na recepção do discurso fílmico pelo espectador. Essa ausência evidencia mais um índice que confere “realidade ao filme”. “O som é extremamente evocativo (...) ele estimula a imaginação. Se retiro o som e adiciono um som alheio estou distorcendo essa realidade” (RAMOS, 2013, p.96). Ainda de acordo com a diretora, o uso da música no documentário funciona como uma espécie de *outsider*. Ela altera a percepção de uma determinada ação. “É claro que manipulo, faço escolhas. Mas existem níveis de manipulação e a música me incomoda. É como se ela me tornasse desonesta” (RAMOS, 2013, p. 97).

3.2 As personagens em *Juízo*

O documentário *Juízo* possui em sua estrutura oito personagens tidas como principais – a julgar pelo tempo de exibição dedicado a cada um dentro da duração do documentário – sendo que os personagens com que temos mais contatos são os quatro réus masculinos, pois são os únicos que acompanhamos, através dos atos encenados, suas vivências, em mais de uma locação. Na instância da instituição de poder, temos: a juíza da 2ª Vara da Infância e Juventude do Rio de Janeiro, Luciana Fiala; a Promotora de Justiça Alexandra Carvalho; o Defensor Público Tadeu Valverde. No banco dos réus, temos o que no nosso pós-roteiro (Anexo II) chamamos de RÉU 01, RÉU 02, RÉU 03, RÉU 04, levando como critério a ordem de aparição de cada um. Apesar de no corte final do filme termos o julgamento ainda das menores infratoras femininas RÉ 01 e RÉ 02, além da última audiência, onde temos o RÉU 05 – que posteriormente descobrimos ser maior de idade, nas audiências que encerram o filme.

Além dos personagens principais listados, também podemos citar como importantes personagens do filme as próprias instituições, uma vez que conhecemos seu funcionamento através da observação das instalações e de seus atores sociais – como funcionários, agentes,

⁷⁷ Em *Desi* (2000), Maria Augusta Ramos usa 3 acordes musicais para marcar a temporalidade do filme nas viradas das estações do ano.

inspetores da Vara de Infância e Juventude (que verificam as condições das celas do Instituto Padre Severino, Cena 15 do Anexo II), além da relação dos personagens dos réus com este universo.

3.2.1 Os réus e seus corpos duplos

No entanto, no que concerne a questão da personagem em *Juízo*, talvez o que seja mais potente no filme é o trabalho com os “personagens duplos”, conforme aponta a pesquisadora Andréa França (2008). Desta forma, podemos olhar para os réus no documentário através da ótica dos verdadeiros réus que tiveram suas audiências encenadas pelos atores, assim como pela ótica dos próprios atores, visto que são jovens de condições sociais e econômicas análogas aos réus.

Os duplos do réu, em *Juízo*, concernem à “realidade” da justiça enquanto instituição; são corpos que funcionam na qualidade de condutores, ou melhor, de vítimas de um poder que se expõe para uma câmera que o registra tal como ele se mostra. Em última instância os autores autorizam o filme a se servir de seus corpos para fazer deles um corpo manipulado-manipulável, submetido à rigidez das “regras do jogo”, das duas instâncias de poder: o tribunal de justiça e o tribunal do cinema (FRANÇA, 2008, p.94).

Acreditamos que, ao dar voz e corpo a estes atores, o filme trabalhe dentro de um terreno fronteiriço que transita entre ator e personagem: é como se os atores ultrapassassem a condição de dublês para assumirem um status de personagens livres, que estão em embate com a precariedade do tratamento e das quase nulas condições de ressocialização de menores infratores. Esses “corpos-dublês”⁷⁸ podem, por experiência anterior, pela condição social e pela própria vulnerabilidade à qual estão submetidos em sua posição na sociedade, imprimir uma maior verossimilhança aos réus que interpretam, devido ao *background* que carregam em suas experiências de vida anteriores ao projeto do documentário. José Carlos Avellar (2010) também compartilha destas ideias:

Juízo não vê propriamente o personagem que o jovem não-ator interpreta, mas sim quem interpreta. Este quase-ator não faz parte da cena, mas está numa outra cena que se superpõe àquela que interpreta. Este está em cena como a pessoa que realmente é. [...] Isso que, numa ficção, desmontaria a encenação – o ator, por uma razão qualquer, mais aparente que o personagem que

⁷⁸ Para recorrer ao vocábulo de FRANÇA (2008).

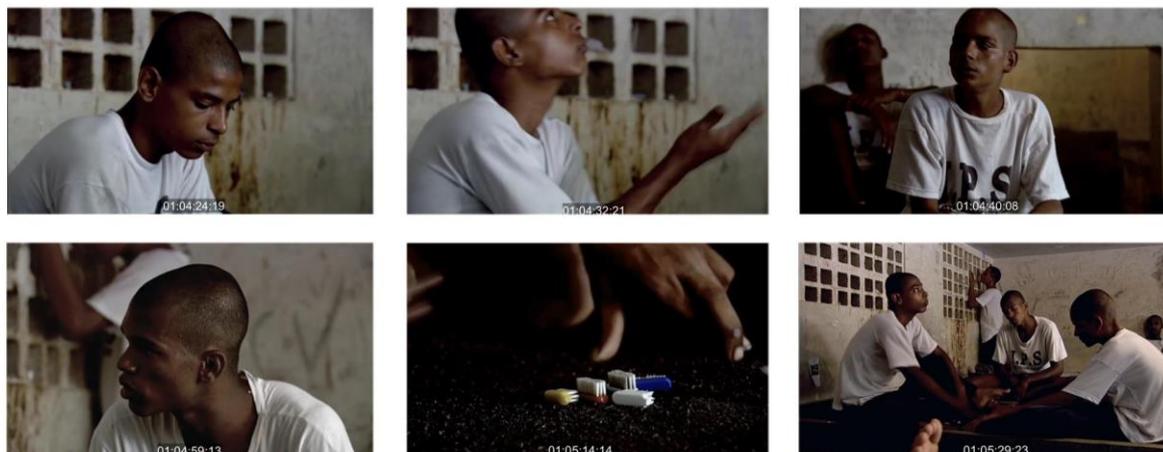
interpreta -, aqui, ao contrário, torna a cena mais expressiva. (AVELLAR, 2010, p.218)

Desta forma, estes corpos duplicados acabam contribuindo com a conferência de índice de visibilidade a esta parcela da sociedade retratada em *Juízo*, que é alheia a visibilidade física (devido à restrição legal), mas também invisível na dinâmica social vigente. “A grande semelhança entre os meninos vistos de costas na sala de audiência e os meninos que se voltam para a câmera deve-se a ambos possuírem o mesmo gesto reprimido, voz encolhida; são, a rigor, a mesma *persona*. (AVELLAR, 2010, pp.128-129). Andrea França (2010) nos lembra que no campo do documentário, repetir gestos, lugares ajuda a evidenciar a ideia de que “um sentido dado a um acontecimento não depende simplesmente do reconhecimento do fato, mas de suas estratégias de representação, de como são dirigidas ao espectador. (FRANÇA, 2010, p.150). Desta forma

Colocar a reencenação no centro da metodologia é tornar de novo possível aquilo que o filme mostra. É restaurar a zona sombria da morte, entendida como supressão da alteridade [...] e como diferença existente no próprio tempo, sua passagem como fluxo de constantes rupturas. Afinal, se o crime é algo que pertence ao passado, possibilitando a todos uma reunião para fazer o filme e se lembrar [...], o crime é também aquilo que se mantém como lado obscuro da humanidade do homem, aquilo que torna a violência (a do passado e a do presente) difusa. A reencenação cinematográfica que se dá pela presença indicial dos lugares (sociais e históricos), dos corpos, dos gestos, das vozes, é o que permite retornar à história no mesmo ponto em que ela se bifurcou e tomou o caminho errado; é o que permite retomar o curso da história para colocá-la nos trilhos, rompendo a estrita cronologia dos fatos, desconstruindo a crônica do tempo (das instituições de poder/saber) para trabalhar com a história como uma espécie de ateliê, no qual se juntam elementos distantes e díspares (FRANÇA, 2010, pp. 159,160)..

Nas audiências captadas, a possibilidade de improvisação é suprimida pela diretora, uma vez que esta dita o texto a ser falado para manter uma maior fidelidade ao texto legal dos processos julgados, mas é também o momento em que é “possível retornar à história”, conforme colocado por Andréa França. No entanto, é nas cenas de “ociosidade”, dentro das celas do Instituto Padre Severino, que os atores possuem um pouco mais de liberdade para encenarem para a câmera. Dois momentos chamam bastante atenção neste sentido: a cena 19 (vide anexo II), no momento em que os jovens brincam com cabeças de escova de dentes nas beliches da cela, e na conversa entre o Réu 02 e o Réu 03 (também Cena 19 do Anexo II), quando o primeiro questiona o segundo sobre a tatuagem que carrega no braço.

Figura 17: Jovens brincam com cabeças de escovas de dente (Cena 20 do Anexo II. TC: 01:04:24 – 01:05:29)



Fonte: DVD Juízo – O maior exige do menor.

CENA 20 / CELA I.P.S / INT / DIA

Plano 5: Primeiro Plano. RÉU 03 fuma um cigarro

Plano 6: Primeiro Plano. RÉU 02 está pensativo.

Plano 7: Plano Close. Mãos do RÉU 01 brincando com cabeças de escova de dente.

Plano 8: Plano Geral. RÉU 04 no fundo do quadro olha pelas frestas. Três jovens sentados em roda brincam com as cabeças de escova de dente. RÉU 03 ao fundo fuma.

RÉU 01: *Joga as pedrinhas primeiro, joga primeiro. Bota as pedrinhas na mão e joga.*

RÉU 01: *Não, joga uma pro alto e joga uma dentro da casinha.*

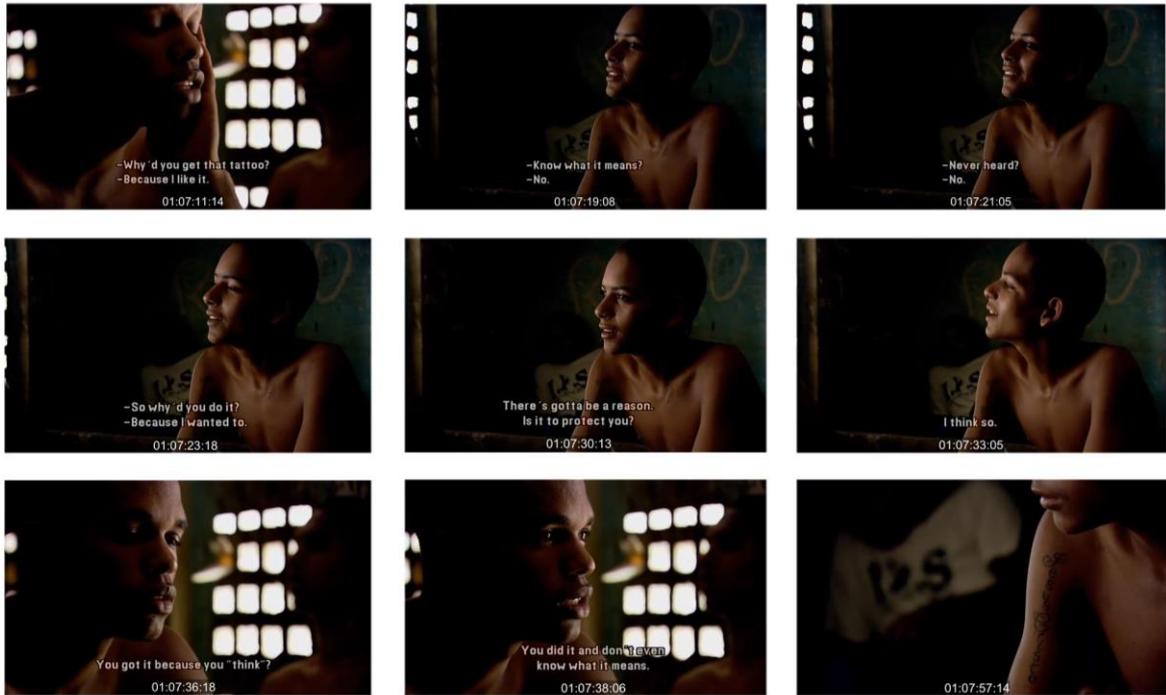
(Transcrição feita para análise fílmica.)

Com relação a este momento, a diretora Maria Augusta Ramos comenta o procedimento pensado para a feitura da cena e a margem de improviso que era dada aos atores. Neste caso, a concepção da cena teria vindo de uma pesquisa prévia, advinda do contexto dos próprios internos do Instituto Padre Severino:

Antes de tudo, deve haver uma grande confiança entre mim e os personagens. No Padre Severino, eu descobri que os meninos brincavam daquele jeito. Como não tinham absolutamente nada, brincavam com as escovas de dente deixadas pelos meninos que já tinham ido embora. Então pedi aos personagens que fizessem essa brincadeira com as escovas. Foi completamente natural.

Filmamos durante um tempo para que ficassem à vontade. (RAMOS, 2010, p.102)

Figura 18: RÉU 02 e RÉU 03 comentam sobre a tatuagem (Cena 19 do Anexo II. TC: 01:07:11 – 01:07:57)



Fonte: DVD Juízo – O maior exige do menor.

CENA 20 / CELA I.P.S / INT / DIA

Plano 14: Primeiro Plano RÉU 03 coça a cabeça.

RÉU 02: Por que você fez essa tatuagem aí?

RÉU 03: Porque eu gostei.

RÉU 02: Gostou? Tu é crente?

Plano 15: Primeiro Plano. RÉU 03.

RÉU 03: Não.

RÉU 02: Sabe o que isso significa?

RÉU 03: Não.

RÉU 02: Nunca ouviu falar nada?

RÉU 03: Não.

RÉU 02: Então por que que tu fez, mano?

RÉU 03: Fiz porque eu quis mermo.

RÉU 02: Sem motivo nenhum?

RÉU 03: Sem motivo nenhum.

RÉU 02: Tem que ter um motivo. É pra te proteger essa parada...

RÉU 03: Acho que é.

RÉU 02: Acha que é? Tu faz um bagulho por que tu acha?

Plano 16: Primeiro Plano. RÉU 02.

RÉU 02: Tu faz um bagulho e nem sabe o significado...

Plano 17: Primeiro Plano. RÉU 03.

Plano 18: Plano Detalhe. Tatuagem de RÉU 03. Lê-se no braço “Jesus Cristo”

Neste trecho da Cena 20, em que os jovens discutem o significado da tatuagem, o contexto para concepção da cena veio do background dos próprios atores:

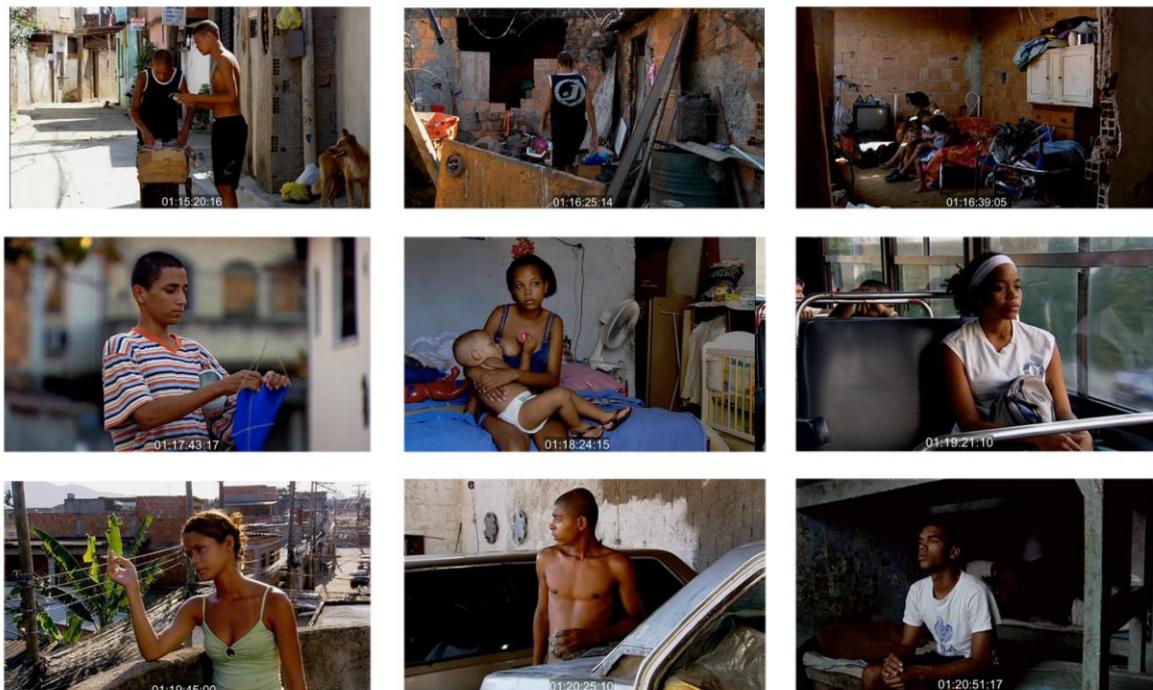
Aquela tatuagem era do Marquinho. Ele não sabia que aquela tatuagem tinha a ver com Jesus. **Quando descobri que ele não sabia direito o tinha tatuado, eu pedi a outro menino que perguntasse pra ele.** Eu certamente provoco. Porque existem situações que se você não provocar, elas não acontecem. (RAMOS, 2013, p. 104, grifo nosso)

Se nas audiências há pouca margem para o improviso devido ao fato de estarem presos ao texto legal, ou a falta de costume com a não-inscrição prévia aos mecanismos do teatro jurídico, esses jovens carregam em seus trejeitos, na cor da pele e na própria fala traços que nos permitem aos poucos desenhar quem são e como são tratados os menores julgados no Brasil. Acredita-se que esteja nessa timidez e na falta de compromisso com a própria interpretação – uma vez que estes são jovens comuns e, apesar de estarem no exercício de tal função, não são atores profissionais – o fator que permita a estes jovens uma interpretação mais livre de interferências.

Qualquer jovem de favela no Rio de Janeiro vive situações muito próximas as 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. [...] Em alguns momentos essa fronteira entre o ator e o menor infrator é muito tênue. (RAMOS, 2008b, p.2)

Talvez possamos afirmar que o filme é voltado com igual ou maior importância para os atores que para os réus, já que são deles os rostos que são vistos, para corporificar a presença dos invisíveis em cena, uma vez que os verdadeiros menores infratores existem quase que exclusivamente enquanto voz no tratamento real do filme: a imagem que temos são das instituições e dos promotores de justiça. Além disso, nas penúltimas cenas do filme (Cenas 23 a 29 do Anexo II), são os atores que vemos nas comunidades onde residem, vivendo suas vidas reais, rodeados pela representação de suas condições sociais (bairros periféricos, moradia em barracos), econômicas (ociosidade ou empregados) e de vida (relação com a família, com os próprios filhos ainda na menoridade) etc.

Figura 19: Atores em suas comunidades ou realidades pós-filme (Cena 23 a 29 do Anexo II. TC: 01:07:11 – 01:07:57)



Fonte: DVD Juízo – O maior exige do menor.

3.2.2 Os promotores da justiça e a crise de representação

Se com os atores a não inscrição prévia no funcionamento do teatro da justiça e a pouca margem para interpretação imposta pelo texto legal e por alguns direcionamentos da diretora lhes retira, de certa forma, alguma margem para improviso nas cenas de audiência, no caso dos promotores de justiça – juízes, defensores e promotores – a inscrição da vivência e suas posições na instituição da justiça lhes permitem uma maior flexibilidade encenativa nas audiências. Como afirma Clara Ramos (2011a), a presença da instituição do cinema não conseguiria sobrepor o já instaurado teatro da justiça, mas, acreditamos que nem por isso atitudes referidas como auto- *mise-en-scène* possam ser despertadas pela presença do aparato cinematográfica.

Apoiamos essa hipótese principalmente nas crises de representação presentes no filme como veremos a seguir. Conforme visto no capítulo dois, Santeiro (1978) afirma que os personagens de um documentário são tidos como atores naturais, uma vez que são personagens dramáticos que idealizam um sujeito real através de seus valores, dando lugar à encenação em

detrimento da espontaneidade. Voltando aos estudos de Bezerra (2014), sabemos também que a encenação quase rompe por completo a inserção do sujeito no mundo cotidiano em favor do próprio “acontecimento fílmico”, transformando-o em uma espécie de *performer* de si mesmo.

O diretor faz do espaço fílmico uma espécie de palco, onde pessoas comuns desenvolvem certas habilidades teatrais para se tornarem personagens. Mas a atuação delas não segue a interpretação do tipo desenvolvida por um ator, que encarna um papel exterior a si mesmo. Não se trata mais de um personagem no sentido convencional da ficção, e sim de um *performer*, ou seja, um ser mutante a partir dele mesmo, de suas experiências de vida e da relação com o outro, nas filmagens e for a dela, escavando, de improviso, o imaginário e a memória do presente em associações livres (BEZERRA, 2014, p.45).

No entanto, Santeiro (1978) nos mostra que, assim como na ficção, no documentário a encenação do ator natural pode fracassar, o que é atribuído como “crise de representação”. São momentos em que o despreparo cênico desse ator natural, a interferência da realidade na cena ou alguma motivação contraditória colocam em risco toda a encenação.

A perspectiva de análise visualizada com o estudo da dramaturgia natural surge mais nítida com a crise de representação, que tanto pode ocorrer pelo despreparo cênico do ator, como pela interferência da realidade sobre a cena. [...] Comportando-se como ator, o entrevistado é exposto, e tem consciência disto. Ao fazer o personagem evoluir em cena sem a devida maturação, nessa situação dinâmica surge a necessidade de integrar coerentemente a personalidade tríplice que encarna: o sujeito real, o personagem dramático e o ator natural (SANTEIRO, 1978, p.82).

Ainda de acordo com o pesquisador, quando uma face dessa personalidade tríplice proposta por Santeiro tem seu desempenho abalado, a dramaturgia natural assume o estado de crise, colocando em dúvida a própria encenação, admitindo hipóteses de constestação.

No caso de *Juízo*, nas cenas de audiências, notamos que o filme gravita em torno da juíza Luciana Fiala. Esta, por sua vez, ocupa a tela com sua personalidade forte, uma vez que é o centro da audiência. É ela quem determinará o destino dos réus julgados a partir do que consta nos autos dos processos, dos depoimentos dos réus e das intervenções da promotoria e da defensoria pública. No entanto, sua subjetividade e valores morais também são determinantes para os acontecimentos dentro da cena. Se institucionalmente cabe a Luciana o papel de conduzir a audiência e dar o veredito, “seu desejo como atriz natural é de se colocar em cena e dominá-la” (RAMOS, 2011a, p.2). Em entrevista, a própria juíza Luciana acaba admitindo esse duplo papel: “Somos um juiz, mas atrás somos uma pessoa com defeitos e qualidades. Não

consgo assumir uma atitude passiva para ver aquilo acontecer. Acaba que a justiça está desenvolvendo um papel pedagógico, mas não é sua função primordial”⁷⁹.

Este tipo de postura pode ser notado no tipo de linguajar que a juíza Luciana exerce para “dialogar” com os réus. O filme dá a ver questões referentes aos procedimentos jurídicos, cujo “funcionamento determina não apenas formas de saber e poder, mas formas de verdade, ou ainda, formas de pesquisa da verdade”, como nos lembra Foucault (2002, p.32). De tal forma, esta maneira de tentar se “aproximar” do cotidiano dos réus através do linguajar, pode ser caracterizado com o que Andréa França (2008) chama de um “esforço para definir o verdadeiro e o falso em meio a determinadas condições, nas quais um conjunto de forças avaliativas, classificativas, assimilativas desempenham seus papéis” (p.94).

CENA 04 / SALA DE AUDIÊNCIA / INT / DIA – 00:08:16 – 00:09:45

LUCIANA: E se arma matou alguém e “**nêgo**” te pegou com a arma? Você passa a ser o suspeito de ter matado a pessoa. E aí? Você segura a arma mesmo assim? Você já parou pra pensar nas consequências daquilo que acontece com seus atos?

Plano 11: Plano geral.

LUCIANA (contnd): Você segura uma arma de uma pessoa que você nem conhece?

RÉU 02: É. Eu conheço, mas não conheço ele direito.

LUCIANA: Pois é. E segura uma arma de fogo?

Plano 12: Primeiro Plano. RÉU 02 olha para o defensor TADEU.

TADEU: Excelência, eu não entendo como a história começou. Como a história começou? Quem deu a ideia?

RÉU 02: Foi o o outro. O que fugiu. Eu tava vindo da casa da minha namorada, de manhã, aí ele foi me chamar pra ir lá em Campo Grande. Aí chegou lá “paramo” numa praça, chegamo lá me deram a arma e me mandaram apontar pro moço.

Plano 13: Primeiro Plano. Defensor TADEU.

LUCIANA: Eles mandam em você?

RÉU 02: Não, mas se não fizer o que eles mandam eles me matam.

LUCIANA: Eles são o quê? Traficantes?

RÉU 02: São. Os que fugiram.

LUCIANA: Nomes.

RÉU 02: Não sei o nome deles não.

LUCIANA: Apelidos.

RÉU 02: O apelido dele é Canelão.

LUCIANA: E o outro?

RÉU 02: O outro eu não sei, o outro tá preso.

⁷⁹ Retirado da entrevista concedida pela juíza Luciana Fiala e a diretora Maria Augusta Ramos a internautas via bate-papo do Uol. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/juiza-e-maria-augusta-ramos-diretora-de-juizo-conversam-sobre-documentario.jhtm>> . Acesso em: 27/05/2018

Plano 14: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: Agora se a vítima tá armada, sabe quem é que vai tomar o ‘pipoco’? Tu pensa que é o Canelão? Não, é você. Aí **numa dessa** você morre. Quer morrer?

RÉU 02: Não senhora.

LUCIANA: Pois essa é a atitude de quem quer morrer. Porque se você pega uma vítima armada, ela não vai ficar esperando você atirar não. Ela vai atirar em você. E vai atirar pra matar. Você sabia disso?

Podemos aferir que a linguagem utilizada pela juíza pode ser considerada um esforço para tentar se comunicar com indivíduos de realidade tão diferentes. “Os personagens não conseguem se comunicar porque vivem realidades distintas e essa impossibilidade de diálogo gera, de certa maneira, uma impotência.” (RAMOS, 2013, pp. 98-99). Muitas vezes, notamos que em *Juízo* cabe ao papel da defensoria pública – na maioria das vezes representada pelo defensor Tadeu Valverde – essa tentativa de fazer a ponte entre as proposições da juíza (que ora vêm em linguajar técnico, ora informal) e o entendimento do réu, uma vez que “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 (RAMOS, 2011a, p.2). São nesses momentos que temos a dramaturgia natural quebrada em suas duas instâncias (judiciária e cinematográfica) pela crise de representação que citamos acima.

Essa crise pode ser observada com mais evidência nos momentos em que os promotores da justiça se veem na necessidade de quebrar o rito jurídico e suas terminologias técnicas para explicar aos réus coisas que seu baixo poder de instrução não conseguem compreender, mas, em alguns casos específicos, quando o próprio conteúdo do que está sendo julgado determina essa crise de representação.

Como exemplo, notamos que na audiência da Cena 18 (vide anexo II), onde julga-se o menor que assassinou o próprio pai a facadas, há uma mudança de postura da juíza Luciana Fiala, que pode ser caracterizada como uma crise de representação como vimos na proposta de Santeiro (1978). Se até essa audiência a juíza é assertiva, impositiva, dá lição de moral nos jovens em um linguajar que tenta se aproximar de um código verbal que possa ser decifrado pelos jovens, nesta audiência em questão, vemos sua postura desestruturada, talvez pela gravidade do fato julgado em si. Afinal, o que dizer a um jovem que matou o próprio pai por que este o espancava até desmaiar? Como conferir qualquer juízo moral a ele? Tal cena é emblemática, pois notamos uma mudança no linguajar, no comportamento, em suma, na *encen-*

ação da juíza em relação ao que era visto até então. Nota-se que Luciana cede as afirmativas de cunho moral e se mostra mais atenta em apenas elucidar os fatos para cumprir o rito jurídico.

CENA 18 / SALA DE AUDIÊNCIA / INT / DIA - 00:48:15 – 00:57:50

Plano 1: Plano Geral. Desta vez há um novo promotor. É RENATO LISBOA. As demais autoridades são as mesmas: Juíza LUCIANA FIALA, Escrivã e o Defensor Público TADEU VALVERDE.

LUCIANA: *Boa tarde.*

Plano 2: Primeiro Plano. RÉU 04 senta a cadeira.

RÉU 04: *Boa tarde.*

LUCIANA: *Quero saber se é verdade que você, no dia 21 de outubro de 2005, por volta de uma hora da manhã, desfez de diversas facadas em seu pai com inequívoco dolo de matar, causando-lhe as lesões descritas no laudo de exame cadavérico de folhas 24 e seguinte...*

Plano 3: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA (contnd): *...que foram a causa efetiva de sua morte.*

LUCIANA: (contnd): *O fato foi praticado com recurso que impossibilitou a defesa do ofendido, visto que as facadas foram desferidas quando a vítima estava dormindo. É verdade isso?*

Plano 4: Primeiro Plano. RÉU 04.

RÉU 04: *É.*

LUCIANA: *Você matou seu pai. Porquê?*

RÉU 04: *Porque ele me batia muito, em mim e na minha mãe.*

LUCIANA: *Ele batia em você e na sua mãe e o quê?*

RÉU 04: *Ele tava doidão. Chegava do serviço doidão e me batia.*

Plano 5: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Doidão de quê?*

RÉU 04: *De cerveja e de cachaça.*

Plano 6: Primeiro Plano. RÉU 04.

LUCIANA: *E quando ele batia em você e na sua mãe, ele tava sempre bêbado?*

RÉU 04: (confirma com a cabeça)

Plano 7: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: *Ele tava dormindo quando você matou ele?*

RÉU 04: *Tava.*

LUCIANA: *Se ele tava dormindo ele não tava batendo em você nessa hora.*

RÉU 04: *Mas ele tinha me batido antes.*

LUCIANA: *Tinha batido antes de dormir?*

Plano 8: Primeiro Plano. RÉU 04.

RÉU 04: *Tinha.*
LUCIANA: *Nesse dia? Por quê?*
RÉU 04: *Porque eu tinha chegado atrasado no colégio e ele disse que era pra eu chegar na hora certa. Na hora que ele mandava.*

Plano 9: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Você andou faltando as aulas?*
RÉU 04: *Não, eu ia a pé.*
LUCIANA: *Onde era o colégio?*
RÉU 04: *No centro.*
LUCIANA: *Mas eu andei lendo aqui que você andou faltando as aulas, que ele te deu um castigo que você não gostou... Foi isso?*
RÉU 04: *Eu tava faltando a aula, mas eu tava no colégio jogando bola.*
LUCIANA: *E essa faca aí, onde é que você arrumou essa faca aí?*

Plano 10: Primeiro Plano. RÉU 04.

LUCIANA (contnd): *Era da sua casa?*
RÉU 04: *Foi.*
LUCIANA: *Quando?*
RÉU 04: *No mesmo dia.*
LUCIANA: *No mesmo dia?*
RÉU 04: *(consentindo com a cabeça)*
LUCIANA: *Quando seu pai já tava dormindo ou quando ele ainda tava acordado?*
RÉU 04: *Ele tava dormindo.*
LUCIANA: *Aí você foi lá na cozinha, pegou faca, foi lá no quarto do seu pai e matou ele. É isso?*
RÉU 04: *(consente com a cabeça que sim)*

Ainda que dividida em grupos, analisando determinados aspectos referentes às personagens do documentário, notamos que muito da performatividade em cena está atrelada às instituições em que estes estão alocados. Estas locações são determinantes tanto na geração de uma *auto-mise-en-scène* quanto numa maior margem de improviso quando dirigidas em uma *encenação-locação* ou *encenação-construída*.

3.2.3 As instituições

A partir de uma certa ótica, podemos determinar que as locações de juízo também trabalham como personagens na narrativa do filme. Mais que um cenário onde os atores desempenham suas ações, as instalações da sala de audiência, as celas e outras dependências do Instituto Padre Severino possuem em seus códigos de condutas e até mesmo em suas condições físicas (insalubres, por assim dizer) um processo de intervenção no tipo de encenação que é inscrito na cena.

Se a sala de audiência engloba o rito do teatro do tribunal, com o qual os promotores de justiça estão habituados a desempenhar sua atuação natural e aos jovens resta o alheamento aos acontecimentos, ao observamos as instituições de ressocialização em seu cotidiano dentro e fora das celas, notamos como estas também determinam a reação das personagens, sejam elas os atores ou internos em verdadeira situação de privação de liberdade.

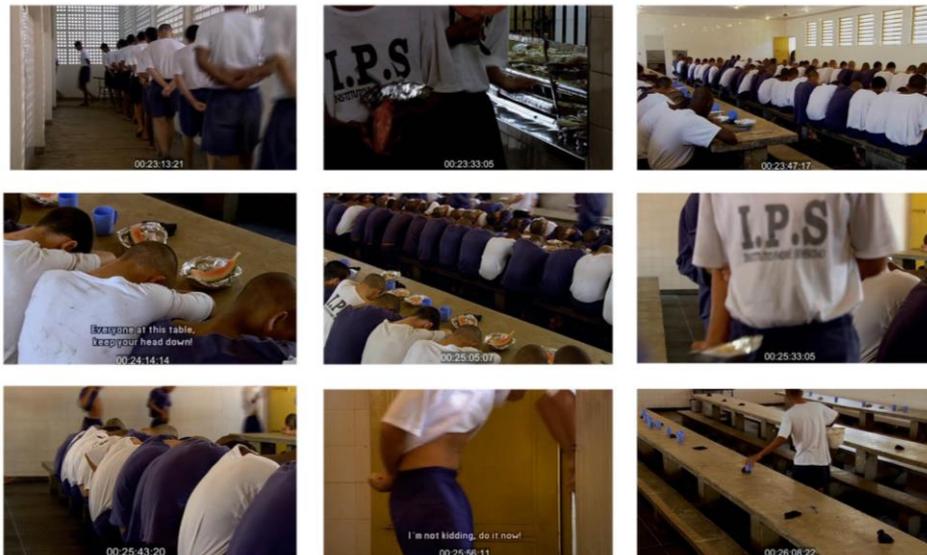
O simples fato de observar o dia a dia destes locais, além de dar visibilidade às condições as quais menores, funcionários e outros personagens estão envolvidos⁸⁰, também nos mostra como o tratamento dado a estes molda a função social dos tipos dentro dela. Conforme nos lembra Andréa França (2008), este tipo de documentário

chama a atenção, primeiramente, porque são documentários que montam um dispositivo de inscrição da cena dentro da própria cena e atribuem ao espetáculo [...] uma função social que os legitima. [...] Para exibir o teatro ou a cena da justiça, tensiona-se a lógica das instituições, buscando a verdade que estaria por trás das máscaras (FRANÇA, 2008, p.91).

Desta forma, as locações se tornam personagem não apenas enquanto instituições físicas, mas também quando é sublinhado o tipo de tratamento que é dado a estes jovens e, em segundo plano, permitir-nos refletir sobre a reação destes ao tratamento que lhes é dado pelo estado e suas instituições. Como exemplo, podemos citar a cena do refeitório (Cena 10 do Anexo II), onde não temos a presença de atores, mas pela conduta dos personagens nos é mostrado como é rígida e, por vezes, desumana, a relação dos internos com os agentes e com as próprias instalações.

⁸⁰ Condições estas raramente abordadas por outras narrativas audiovisuais, devido à dificuldade de acesso e até mesmo à formatação do conteúdo audiovisual conforme visto no capítulo 1.

Figura 20: Planos da Cena que mostra as refeições no I.P.S (Cena 10 do Anexo II. TC: 00:23:13 – 00:26:08)



Fonte: DVD Juízo – O maior exige do menor.

CENA 10 / REFEITÓRIO I.P.S / INT / DIA - 00:23:23 – 00:26:27

Plano 1: Plano Médio. Bancada do refeitório com algumas marmitas. Um a um os jovens se servem. Recebem a marmita de alumínio e um pedaço de fruta.

Plano 2: Plano Geral. Jovens sentados fazendo a refeição. Quando terminam, ficam de cabeça baixa apoiada na mesa de concreto.

AGENTE DO REFEITÓRIO: *Baixa a cabeça. Quem acabou de comer com a cabeça na mesa abaixada.*

Plano 3: Plano Conjunto. Jovens com cabeça abaixada.

Plano 4: Plano Geral. Jovens com a cabeça abaixada. Alguns internos ainda terminam de comer a fruta. AGENTE DO REFEITÓRIO reclama.

AGENTE DO REFEITÓRIO: *Bora, vamo andando! Geral já acabou. Só falta vocês. Por isso que roda fácil, fácil. Lerdo pra cacete.*

Plano 5: Plano Médio. Jovens com cabeças abaixadas na mesa.

Plano 6: Plano Geral. Jovens saem do refeitório enquanto outros aguardam com a cabeça na mesa.

Plano 7: Plano Conjunto. Jovens carregam as marmitas vazias, deixando o refeitório. Ao fundo quadro, deixam o refeitório e levantam as camisas ao saírem, mostrando que não escondem nenhum objeto.

Plano 8: Plano Médio. Porta de saída do refeito. O enquadramento é feito da cintura pra baixo dos internos, para não revelar suas identidades

AGENTE DO REFEITÓRIO: *Levanta a camisa. Levanta a camisa! Sem brincadeira, levanta a camisa.*

Plano 9: Plano Geral. Interno recolhe as canecas das mesas vazias do refeitório.

A presença destas “locações-personagens” tem sua visibilidade potencializada ainda, quando se misturam na montagem as captações observacionais – com os verdadeiros internos, agentes etc – e se justapõem a imagens encenadas, criando um novo sentido através de uma montagem dialética. É o que temos, por exemplo, na cena 20 (fig. 21), onde um agente briga na porta de uma cela com internos e a cena do ator que interpreta o RÉU 03 é justaposta na montagem, nos dando a leitura de que ele acompanha a discussão assustado, ou na cena 15 (fig. 22), onde as inspetoras conversam com os verdadeiros internos para verificar as condições da sela e é justaposta a essa imagem a imagem do ator que interpreta o RÉU 01 na porta da Cela, como se acompanhasse a ação, tendo como apoio a edição que gera a sensação de continuidade na cena, conforme discutido no item montagem.

Figura 21: Imagens de agente do I.P.S brigando com internos na cela justaposta na montagem à imagem do ator que interpreta RÉU 03 que observa pelas frestas de outra cela. (Cena 20 do Anexo II. TC: 01:03:34 – 01:04:01)



Fonte: DVD Juízo – O maior exige do menor.

CENA 20 / CORREDORES I.P.S / INT / DIA - 01:03:25 – 01:08:39

Plano 1: Plano Geral. Corredor do Instituto Padre Severino. Ouve-se a voz de um AGENTE.

AGENTE: *Tem uma porra dum vacilão que tá atrasando todo mundo, hein, cumpadi. Um vacilão só tá atrasando a porra toda.*

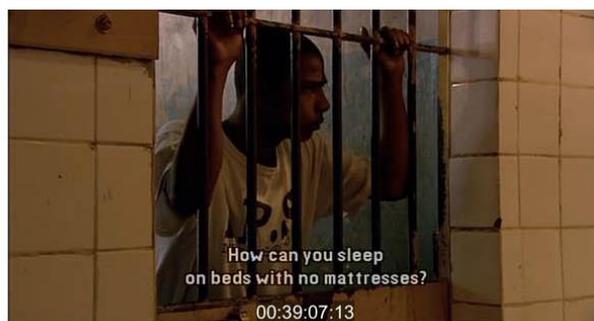
Plano 2: Plano Médio. AGENTE na porta de uma cela

Agente: Se eu abrir essa porta aqui de novo o bagulho vai ficar louco pra vocês, hein. Se é pra esculachar eu vou esculachar geral. A porrada vai comer pra valer. Quem tem peito pra fazer, tem peito pra segurar essa porra. Se fosse 'k.ozada' não vinha pra cá pra essa porra. Ia trabalhar, não ia roubar.

Plano 3: Primeiro Plano. RÉU 04 olha por entre as frestas da cela a ameaça do AGENTE na cela ao lado.

AGENTE: Se eu voltar nessa porra aqui vai ficar ruim pra vocês. 'Cabô'. Quero papo mais porra nenhuma não. Se eu voltar nessa porra aqui, vou abrir essa merda aqui e vai ficar ruim pra vocês.

Figura 22: Imagens de inspetoras da 2ª Vara da Infância e Juventude do RJ conversando com internos em cela do I.P.S. Justaposta na montagem à imagem do ator que interpreta RÉU 01 observando o corredor em outra cela. (Cena 15 do Anexo II. TC: 00:38:46 – 00:39:07)



Fonte: DVD *Juízo* – O maior exige do menor.

3.3 A *mise-en-scène* documentária na construção da visibilidade em *Juízo*

Através de entrevistas feitas com profissionais que trabalharam com Maria Augusta Ramos e com a própria diretora, nota-se que a cineasta aplica uma espécie de “método”, no que diz respeito à *mise-en-scène* de seus filmes. No caso de *Juízo*, logo nos minutos iniciais do filme já são apresentados ao espectador uma série de aspectos – ora com mais intensidade, ora menos – que vão se repetir durante a maior parte do filme. Estes aspectos passam por caracterização das personagens; decupagem cinematográfica; estrutura narrativa, questões formais e outras, como vimos anteriormente. O teatro da justiça tem uma dramaturgia e *mise-en-scène* próprias, que passam por estes aspectos e também pela dupla relação entre personagens e o conflito de

representação inerentes ao poder exercido pela instituição jurídica e pela cinematográfica nos personagens registrados.

A complexidade da *mise-en-scène* documentária pode ser compreendida a partir do momento em que assumimos que as técnicas do cinema de ficção representam apenas uma entre diversas outras características presentes na encenação destes filmes. De acordo com Riccardo Migliore (2015), a questão da encenação no documentário é sustentada por componentes mais amplos que a noção teatral que resumia a marcação da cena. “Enxergamos a *mise-en-scène* no documentário enquanto aparelhagem técnico-estilístico-ideológica (2015, p.8).

Do ponto de vista técnico, podemos salientar a utilização de um método de Maria Augusta Ramos, que permite uma linguagem visual e sonora formalista, conforme vimos na construção na qual a diretora imprime com o estilo de quadro que solicita ao Diretor de Fotografia, e também no uso do som circunstancial e no trabalho de edição de som, que mescla o uso da encenação ficcional e a *mise-en-scène* da própria observação.

Na parte estilística, a encenação manifestada em *Juízo* advém de um estilo prévio, construído na carreira de documentarista da diretora, e que a própria equipe reconhece, quando indagada sobre a forma de trabalho dela em outros filmes, por exemplo:

Para além da “escola” que dita o conceito da Maria Augusta Ramos, *Morro dos Prazeres* é fruto também da observação, porém mais arejado, menos simétrico nos enquadramentos, já que o conflito se verifica num cenário distinto e engloba mais agentes sociais que encenam um drama de leitura mais complexa (GONÇALVES, 2018).

Do ponto de vista ideológico, por mais que a diretora afirme que faz de seu método um cinema de observação para que os próprios espectadores tirem suas conclusões, é na encenação criada no próprio exercício do olhar da diretora que muitas manifestações morais e políticas se expressam, mesmo que de forma inconsciente. A própria escolha do tema revela isso.

Fernão Ramos (2011b) afirma que na *encenação documentária* “o movimento da ‘direção’ se dá em outra sintonia, envolvendo diferentes formas de encenação no documentário clássico e no documentário moderno”. (2011b, p.8). Como vimos no capítulo dois, apesar de não singularizar determinado tipo de encenação (a *encenação-locação* ao documentarismo clássico, a *encenação-direta* aos documentários dos novos cinemas, por exemplo), determinadas escolas fazem o uso de determinados tipos de encenação com mais frequência.

No documentário, para pensarmos a noção de cena, devemos ampliar sua noção. De acordo com Fernão Ramos, devemos compreender

a circunstância da presença da câmera, do *sujeito-da-câmera*, no mundo e na vida. Presença no transcorrer do presente, no qual, através da câmera e do gravador de som em funcionamento, a imagem e o som é conformada sendo lançada para (e pela) fruição do espectador. (RAMOS, 2011b, p.8-9)

As formas de encenação vistas no capítulo anterior, a *encenação direta* e a *encenação-construída*, constituem formas privilegiadas do documentário. Talvez o trunfo de *Juízo* seja o fato de incorporar na sua *mise-en-scène* estas manifestações, com as manifestações de reencenação que atualizam o ocorrido, ao serem postas na forma filmica novamente, como vimos nas propostas por França (2008). Desta forma, analisado os índices de realidade presentes em cada ponto da construção filmica de *Juízo*, nota-se que sua *mise-en-scène* é, em boa parte, composta por:

a) Uso da Encenação Ficcional: mesmo se utilizando de procedimentos do cinema de ficção e do documentário – o que poderia caracterizar o documentário como um filme híbrido – a estética utilizada pela diretora nos faz ter uma leitura do filme como documentário, ainda que sejamos alertados desde o início do filme sobre suas condições de feitura.

b) A voz do realizador: apesar de um formalismo calcado no cinema-direto, nota-se uma presença ética nas tomadas que refletem os valores da diretora com os personagens e também com o espectador. Entre eles, estão a ausência de sons que não sejam os da circunstância da tomada, os enquadramentos que não supervalorizam e nem pormenorizam instituições e personagens documentados.

c) Relação do *sujeito-da-câmera* com o *sujeito-do-mundo*: Neste sentido, destacamos a relação da instituição cinema com os personagens e com as próprias instâncias jurídicas. Podemos dizer que em *Juízo* uma instância pode ou não controlar o que acontece dentro do quadro, permitindo um formalismo na direção coreográfica, frisando que “a distribuição plástica dos seres dentro do quadro deva exprimir tudo (RAMOS, apud Morlet 2008a).

No caso das audiências, notamos uma clara disposição das personagens dentro da cena, distribuição esta imposta pela instituição jurídica (figura 20): juíza ao centro, promotoria ao lado, réu do outro lado da mesa da acusação e, entre acusação e réu, a defensoria. Já nas cenas encenadas nas celas do Instituto Padre Severino, nota-se que a construção da encenação é determinada pela instituição cinema⁸¹. A diretora constrói no quadro o posicionamento e a ação de cada personagem, permitindo ao espectador fazer a leitura da ação de cada, mesmo quando

⁸¹ Entedemos esta determinação através do saber que as personagens possuem de estarem serem filmados. Tal saber também pode ser caracterizado por uma forma de julgamento, uma vez que o indivíduo tem a consciência de que sua imagem e discurso serão avaliados por espectadores.

em Plano Geral (figura 21): Trio de jovens brincando ao centro, Jovem ao fundo olhando pelas frestas (canto esquerdo do quadro), Jovem ao fundo (canto direito do quadro) observando brincadeira do trio.

Figura 23: Construção Cênico-Espacial de Audiência em *Juízo* (Cena 13 do Anexo II)



Fonte: DVD *Juízo* – O maior exige do menor.

Figura 24: Construção Cênico-Espacial de Atores encenando em cela do I.P.S em *Juízo* (Cena 20 do Anexo II)



Fonte: DVD *Juízo* – O maior exige do menor.

- d) Encenação e auto-representação: Se em algumas cenas há margem para *encenações construídas*, em outras só podemos contar com a encenação-direta e *auto-mise-en-scène* dos personagens, visto que a interferência da diretora só se dá no ponto de vista da mediação com o material captado. Ficamos a mercê da *auto-mise-en-scène*. O formalismo coreográfico não se aplica em situações como as audiências, a cena das

inspetoras (Cena 15 do Anexo II), do refeitório (Cena 10 do Anexo II), e as cenas de observação em geral do I.P.S e da 2º Vara de Infância e juventude do RJ.

Visto isso, acreditamos que é a partir dos procedimentos de encenação presentes no documentário *Juízo* que podemos notar um ponto de vista da realizadora para tentar conferir visibilidade não só imagética, mas também social, às personagens de menoridade, infratores ou não, apresentadas no filme. Se em 1988, em *Cineastas e Imagens do Povo*, Jean-Claude Bernardet já propunha que as imagens cinematográficas não expressavam a expressão do povo, mas sim a manifestação da relação entre cineastas e o povo, temos em *Juízo* uma tentativa de evitar que essa menoridade marginalizada seja dissolvida nas estatísticas e monossílabos da maioria das narrativas audiovisuais contemporâneas. Nesse sentido, o trabalho com a performance dos atores dá rosto e voz àqueles que antes eram apenas uma massa não identificada. No fundo, é sobre essa geração de jovens – réus ou atores – que o filme fala. Nas palavras da diretora, são jovens que “pela primeira vez nós vemos de frente”.

Podemos dizer que *Juízo* se encaixa na máxima godardiana, lembrada por Salles (2004), que afirma que “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os documentários tendem à ficção. [...] Quem opta pelo encontro de um acaba encontrando o outro no fim do caminho”. Apesar do uso de atores, a conferência de realidade que é dada através dos índices que estudamos, funciona como um atestado de realidade. Ao se montar uma cena cinematográfica dentro da cena do tribunal, o filme nos direciona para uma experiência que nos permite ver quem são os jovens submetidos às condições da justiça no Brasil, sejam ou não eles atores. Mesmo determinado por diversas subjetividades, *Juízo* trabalha com a representação da vida cotidiana de indivíduos que entram na pele de personagens o tempo todo. Parece-nos que a ideia da estratégia usada por Maria Augusta Ramos é trabalhar com atores que poderiam estar no local dos verdadeiros réus a qualquer instante. Conforme aponta Andrea França (2010), estes são menos atores do que espelho das personagens, eles encarnam a precariedade de tudo, pois se encontram duplamente julgados pelas instituições da justiça e do cinema.

A ficção deixa de ser o que realmente é, atores encenando para a câmera, para se tornar um registro plural, documentando a realidade do ator, a realidade do réu, reconstruindo uma experiência ocorrida porque direta ou indiretamente ela também foi vivida por estes. Essa presença simultânea

resulta do desejo de não simplesmente re apresentar o mundo visível por meio de um mecanismo cinematográfico – não re/apresentar, mas representar. Tornar visível o que não se pode ver. Colocar na tela uma imagem de cinema e seu outro eu, a realidade (AVELLAR, 2010, p.129).

Voltar os olhos para os procedimentos da *encenação-documentária* e da *re-encenação* no documentário é uma prática que nos ajuda a perceber como realizadores podem colocar suas subjetividades em prol da realidade, quando seus próprios modos estão em crise. É através da forma como a mediação entre estes dois fatores se dá, planejada ou imposta pelas circunstâncias, que é dada voz a alteridade, que é denunciado através da observação o triste quadro que o filme relata.

Qual é a participação desses atores no filme e o que eles trazem além de sua presença física? É ao tentar responder estas perguntas que cada vez mais a questão de olhar para uma parcela da sociedade mal representada pelos meios de comunicação se torna a própria resposta. A lacuna existente entre não poder mostrar o que já é não visto por nós enquanto sociedade, é preenchida com a presença dos atores que são a própria representação da vida cotidiana de indivíduos que compreendem toda uma parcela refém de uma dinâmica social. Lacuna esta preenchida, de certa forma, quando os vemos de frente em seus trejeitos, falas, a cor de suas peles e até mesmo seu próprio alheamento com a instituição cinema, com o fazer parte de um filme. Se no final do filme, temos estes atores apresentados em suas comunidades onde habitam e ao lado os *letterings* indicando o que aconteceu com os réus que estes interpretavam, há, lado a lado, uma tentativa de humanizar ainda mais estes jovens, mas mostrar que a questão passa por um viés social muito mais profundo, ao notarmos as realidades nas quais os atores estão inseridos. Estes estão vulneráveis a passarem pela situação que interpretaram, pouco importa suas habilidades de atuação. O que é real? O que é ficção? Nunca saberemos em uma realidade que já é mediada através da subjetividade de encenação. O grande mérito em *Juízo* é jogar luz sobre a questão social, através de índices que permitem chegar perto dessa visibilidade social que estes jovens merecem e, como documentário, ir um pouco mais fundo na questão que os grandes meios de comunicação.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudar o uso e os tipos de encenação presentes no cinema documentário, deparamo-nos com diversas categorias e manifestações que servem aos realizadores com diferentes objetivos e estratégias. Seja para conferir um maior índice de realidade, atualizar ou rememorar um fato passado, seja como forma de driblar um impedimento legal, fato é que não se pode excluir a presença da encenação quando o assunto é o fazer documentário.

Conforme visto no início deste trabalho, a representação de determinados tipos sociais pelas narrativas audiovisuais contemporâneas – em nosso caso os menores infratores – que trabalham o fato enquanto matéria primeira (em especial o telejornalismo e documentário), muitas vezes se mostram falhas em possibilitar uma representação humana e aprofundada deste tipo de personagem. O telejornalismo com seu formato, métrica de edição, linha editorial, e até mesmo o documentário, um gênero tido como mais profundo e que permite maior liberdade ao realizador, em vários exemplos acabam cerceando o direito de voz àqueles que estão à margem da sociedade, restando a estes apenas monossílabos, rostos desfocados e o desfecho de seus atos.

Através do estudo de como se dá a representação de um indivíduo na sociedade e o conceito da invisibilidade social, foi possível entender que muitos dos fatores que levam estes jovens infratores a cometerem atos infracionais partem de pontos objetivos (como a condição social e econômica), mas, também, de pontos subjetivos. Estes querem alcançar a visibilidade, querem ser vistos enquanto sujeitos, sair das estatísticas e representações falhas e, muitas das vezes, só conseguem isso através do crime. Somando-se isso a uma cultura visual que tende a silenciar a violência quando esta ocorre longe dos nobres territórios das grandes cidades, obtêm-se as determinantes que, quando não espetacularizam a violência e a miséria, tornam invisível este problema para grande parte da sociedade.

Tendo como estudo de caso um filme que faz o uso da encenação como estratégia para retratar menores infratores, foi necessário entender como a encenação se manifesta e é estudada dentro do campo do cinema documentário. Desse modo, os estudos utilizados na pesquisa, mais do que categorizar, nos permitiram entender a maneira com que as encenações são construídas nos filmes do gênero e como sua noção é muito mais ampla. Se no cinema de ficção, resumidamente, a noção da encenação muitas vezes é limitada pela questão cênico-corporal, ou

seja, de “pôr em cena” os corpos e arquitetar uma espécie de coreografia desempenhada por personagens, movimentos de câmera, iluminação e diversos outros elementos, no documentário a encenação assume contornos muito mais profundos e de análise mais ampla.

Trabalhando com um cardápio que analisa desde a dramaturgia natural dos atores em cena até todo um universo que vai muito além da relação de quem encena e quem filma, percebemos que a *mise-en-scène* documentária se manifesta numa instância cinematográfica maior, em que a noção de estar sendo filmado, de se projetar a um futuro espectador, e a própria relação entre personagem e documentarista compõem todo um ecossistema que forma a *encenação documentária* e torna todos os elementos que gravitam em torno desta passíveis também dos influxos que vêm da realidade. Tanto em uma encenação construída, negociada previamente, quanto em uma encenação direta, despertada no fazer documentário, é este risco do real, essa indeterminação e, ao mesmo tempo, essa noção de que toda relação é mediada, que nos permitiu entender que, no fundo, ficção e documentário caminham lado a lado em uma tênue linha, mesmo que para entendermos os procedimentos de um, devamos recorrer a outro.

E são nessas escolhas, no conhecimento desse *modus operandi* e construções de formas para contarem suas histórias, que realizadores cada vez mais repensam seus métodos e criam estratégias, muitas vezes carregadas de subjetividade, que ao invés de afastá-los da objetividade da realidade, acabando criando toda uma atmosfera catalisadora que potencializa o real que se quer em uma história.

É assim em *Juízo*, nosso estudo de caso. Se o filme apresenta um procedimento que, por si só, poderia desmontar a cena do documentário, em que muitos poderiam alegar que sua carga de realidade é afetada pelos jovens atores que encenam, é justamente a presença destes que torna o filme um documentário que pode ser visto sob diversas óticas que convergem para um só ponto: a relação da sociedade e das instituições de poder com os menores infratores. Se, por um lado, o filme nos dá a ver a realidade de uma maneira mais observativa, exibindo as tristes condições a que são submetidos os jovens infratores brasileiros nos internatos de ressocialização, por outro, a comunicação falha quando colocados em júízo em uma audiência; é através da encenação que pela primeira vez ficamos frente a frente com aqueles que a sociedade e as mídias de massa tendem a invisibilizar. Talvez o grande trunfo do filme seja dar visibilidade a esta parcela da sociedade, da qual só ficamos sabendo por estatísticas ou representações distorcidas. São seus trejeitos, seu tom de voz reprimido, a cor de sua pele e olhar que nos permitem, mesmo que através de uma estratégia de encenação, saber quem são e a quais condições estão submetidos estes adolescentes espetacularizados pela ficção ou

cerceados em diversas narrativas audiovisuais. É analisando os índices de realidade que a diretora emprega na decupagem cinematográfica, na montagem, no som e na própria direção dos atores, que conseguimos entender todo um método por trás da representação destes jovens nos filmes e que, na verdade, acaba revelando duas realidades: a realidade dos representados e daqueles que representam. Ao que tudo indica, estes estão tão suscetíveis a estarem submetidos às situações que encenaram como os verdadeiros réus a quem deram visibilidade.

5. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A título de apoio à pesquisa presente nesta dissertação, listamos abaixo os filmes citados em nosso trabalho:

- *A saída dos funcionários da Fábrica* (Irmãos Lumière, 1895)
- *Agulha no Palheiro* (Alex Vianny, 1953)
- *Capitães de Areia* (Cecília Amado, 2011)
- *Cathy Come Home* (Ken Loach, 1966)
- *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998).
- *Cidade Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002)
- *Execution of Czolgosz with panorama of Auburn Prison* (Porter, 1901)
- *Falcão – meninos do tráfico* (Celso Athayde e MV Bill, 2006)
- *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raolino, 1971)
- *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007)
- *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007)
- *Justiça* (Maria Augusta Ramos, 2004)
- *Life of an American Fireman* (Porter, 1901)
- *Morro dos Prazeres* (Maria Augusta Ramos, 2013)
- *Nanook do Norte* (Flaherty, 1922)
- *Notícias de uma Guerra Particular* (J. Moreira Salles e Kátia Lund, 1999),
- *O canto do mar* (Alberto Cavalcanti, 1952),
- *O chamado de Deus* (José Joffily, 2000),
- *O invasor* (Beto Brant, 2002)
- *O prisioneiro da grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003)
- *O processo* (Maria Augusta Ramos, 2018)
- *Ônibus 174* (José Padilha e Felipe Lacerda, 2002).
- *Presos* (Fernando Veller, 2001),
- *Quase Nada* (Sérgio Rezende, 2000),
- *Rain* (Joris Ivens, 1929).

- *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955).
- *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957).
- *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).
- *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006).
- *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995).
- *The Birth of a Nation* (D.w Griffith, 1915).
- *Vocação do Poder* (Eduardo Escorel e José Joffily, 2005).

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AITKEN, Ian. **Encyclopedia of the documentary film**. New York: Routledge, 2006.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- AVELLAR, José Carlos. **A câmera lúcida**. in *Ensaaios no real - O documentário brasileiro hoje*. César Migliorin (org.), Rio de Janeiro: Azougue. [1] [2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9] [10] [11] [12] [13] [14] [15] [16] [17] [18] [19] [20] [21] [22] [23] [24] [25] [26] [27] [28] [29] [30] [31] [32] [33] [34] [35] [36] [37] [38] [39] [40] [41] [42] [43] [44] [45] [46] [47] [48] [49] [50] [51] [52] [53] [54] [55] [56] [57] [58] [59] [60] [61] [62] [63] [64] [65] [66] [67] [68] [69] [70] [71] [72] [73] [74] [75] [76] [77] [78] [79] [80] [81] [82] [83] [84] [85] [86] [87] [88] [89] [90] [91] [92] [93] [94] [95] [96] [97] [98] [99] [100] 2010.
- AVELLAR, J.C; FRANÇA, A; RAMOS, M.A. **As ideias silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos**. Revista Devires, Belo Horizonte, v.10, n.2. 2013.
- ATHAYDE, C.; BILL, MV.; SOARES, L.E. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas, SP: Papyrus.
- BAZI, Rogério; CARMO-ROLDÃO, Ivete; OLIVEIRA, Ana Paula. **O espaço do documentário e da vídeo-reportagem na televisão brasileira: uma contribuição ao debate**. in *CONTRACAMPO: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação*. Niterói: Instituto de Arte e Comunicação Social, 2007.
- BARBERO, Heródoto; DE LIMA, Paulo. **Manual de Jornalismo para Rádio, TV e Novas Mídias**. Rio de Janeiro: Campus, 2012.
- BENTES, Ivana. **Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: Estética e Cosmética da fome**. Revista Alceu, Rio de Janeiro, volume 8, nº 15, 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf>. Acesso em: 13/04/2018
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense. 2003.
- BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz**. São Paulo: Papyrus. 2008.
- CANELAS, Carlos. **Os fundamentos teóricos da montagem cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola Soviética**. Covilhã: Portugal. Editora BOCC. 2010 Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>>. Acesso em: 15/05/2017
- CANGUÇU, Cristiano. **A encenação cinematográfica sob duas perspectivas**. Revista Contemporânea, Salvador, volume 8, nº2, 2010. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/4826>>. Acesso em: 12/05/2017.
- CERQUEIRA, Monique Borba. **Pobres, resistência e criação: personagens no encontro da arte com a vida**. São Paulo: Cortez, 2010.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COSTA, Flávia. **O primeiro Cinema: Espetáculo, Narração e Domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue. 2005.

CARROLL, Noël. 2005. **Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual**. In Teoria contemporânea do cinema, Volume II, org. Fernão Ramos Pessoa, 69-104. São Paulo: Editora Senac.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008^[1]_[SEP]

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue. 2004.

DE GRANDE, Airton. **Sujeitos barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros**. Dissertação mestrado – Universidade Federal de Campinas, Campinas, SP, 2004.

FRANÇA, Andréa. **O cinema, seu duplo e o tribunal em cena**. in Revista Famecos, Porto Alegre, n°36, agosto de 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/faenfi/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4420/3320>>. Acesso em: 12/04/2017

_____, **A reencenação documentária**. Revista Matrizes, São Paulo, ano 4, n°1, 2010.

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

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU Editora. 2002

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes. 2014

HEDLING, Erik. **Lindsay Anderson: maverick filmmaker**. London: British Library Cataloguing in Publication Data. 1998

HAMBURGUER, Esther. **Políticas de representação: Ficção e documentário em *Ônibus 174***. in *O cinema do real*. M.D Mourão e Labaki (ORGS.) São Paulo, SP: Cosac Naif. 2014.

HILL, John. **Blurring ‘the distinction between fact and fiction’**. Londres: Palgrave Macmillan. 2011.

LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. ^[1]_[SEP]

MATTOS, Carlos Alberto. **Cinema de Fato**. Rio de Janeiro: Jaguatirica. 2017.

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

MIGLIORE, Riccardo. **Ponderações sobre o uso da mise en scène no cinema documentário: Aruanda e a representação cinematográfica de uma comunidade quilombola na Paraíba.** Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Natal – RN, 2015.

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje.** Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: O espírito do tempo.** São Paulo: Forense Universitária, 2011.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos.** Covilhã: Labcom Books, 2010.

NICHOLS, B. **Introdução do documentário.** Campinas, SP: Papyrus, 1998.

PENAFRIA, M. **Análise de filmes- conceitos e metodologia(s).** VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> . Acesso em: 13/01/2018.

PEREIRA, Silvia Cristina de Paiva. **Contaminações entre ficção e documentário. Apontamentos sobre o real na obra de Abbas Kiarostami.** Revista Espcom, v.03, 2015. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero3/silvia.html>>. Acesso em 31/07/2016.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós produção.** Campinas, SP: Papyrus, 2012

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema Documentário e Narratividade Ficcional. vol. 2.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

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

RAMOS, Clara Leonel. **Juízo e o teatro da justiça: narrativa e performance.** Revista Rumores, edição 9, volume 1, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/download/51224/55294>>. Acesso em: 23/02/2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A ‘mise-en-scène’ do documentário.** Revista Cinema Documental, Buenos Aires, nº4, 2011.

_____, **A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreiras Salles.** Revista Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 1. Número1., 2012

RANCIÈRE, Jacques. **Espectador Emancipado.** Lisboa: Orfeu Negro, 2010

RENOV, Michael. **Theorizing Documentary.** London: Routledge, 1993

ROSENTHAL, Alan. **The documentary conscience: a casebook in film making.** Berkeley: University of California Press, c1980.

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário.** In: Encontro Anpocs. 2004.

_____, **Imagens em conflito.** in *O cinema do real.* M.D Mourão e Labaki (ORGS.) São Paulo, SP: Cosac Naif. 2014.

SANTEIRO, Sérgio. **A voz do dono: conceito de dramaturgia natural.** Rio de Janeiro: Filme e Cultura, n.30, agosto de 1978.

SIBÍLIA, Paula. **O show do eu.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

I. Entrevista com o Diretor de Fotografia Guy Gonçalves

Guy Gonçalves é Diretor de Fotografia desde 1983 e atuou em diversos filmes de ficção e documentários no Brasil e no Exterior. Junto à Maria Augusta Ramos, Guy foi responsável pela direção de fotografia de *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013). A fim de contribuir com a pesquisa e aprofundar alguns aspectos que não puderam ser elucidados pela diretora⁸² e pela bibliografia estudada realizamos esta conversa. A entrevista foi feita por e-mail e o entrevistado concordou em tornar pública as respostas para que posteriores estudos que se debrucem em temáticas relacionadas ao filme tenham acesso ao conteúdo.

1. Primeiramente gostaria de agradecer pelo tempo e pela entrevista. Para começar, poderia nos contar como surgiu o convite para fazer a direção de fotografia de “Juízo”?

R- Daniel, fui convidado pela Maria Augusta Ramos provavelmente em função de trabalhos meus anteriores que ela viu.

2. O filme conta com todo um cuidado para não revelar a identidade dos jovens que estão em condição de vulnerabilidade social. Como foi o direcionamento dado com relação ao tipo de enquadramento, plano a ser usado ao longo das filmagens? Foi algo discutido ainda na pré-produção ou algo que era avaliado a cada situação?

R. Sem dúvida o conceito, o tratamento, a abordagem, o enquadramento dos menores estava condicionado a não revelar a identidade deles. Esta questão foi discutida e estabelecida na preparação da filmagem. Filmamos audiências que efetivamente ocorriam, reais e nestas utilizamos duas posições de câmeras, pois não podíamos interferir. Nas audiências que foram re-criadas no mesmo local (sala de audiência) filmamos com apenas com uma câmera.

⁸² Foram feitas tentativas de contato com Maria Augusta Ramos, mas, devido ao lançamento de seu último longa, *O processo*, que coincidiu com a etapa final desta dissertação, não conseguimos êxito em realizar uma entrevista.

3. Ao assistir o filme, notamos a pouca presença de planos mais abertos e bastante uso do Primeiro Plano e planos mais fechados. Trata-se de uma escolha imposta pelas limitações das locações ou este tipo de decupagem se deu pensando em conferir algum atributo ou sublinhar algum aspecto dos personagens?

R. A diretora tem como princípio a realidade, a intervenção mínima, evitando movimentar a câmera, sem movimento de zoom, sem trilha sonora etc. Desta forma, uma vez estabelecido certos conceitos e princípios, estabelecemos nossa abordagem a fim de concentrarmos no conteúdo do que ocorria a fim de não perder nada. O foco estava no conteúdo e na emoção.

4. Você pode nos contar um pouco como era a rotina das gravações? Geralmente como se dava essa rotina das filmagens das audiências x filmagem dos depoimentos dos atores?

R. Todas as cenas com os “atores” foram filmadas na mesma sala de audiência real, o mesmo valendo para as demais locações. A assistente da Guta (Maria Augusta Ramos) copiava os textos ditos pelos menores infratores, tal qual gravados em depoimentos, e estes textos eram literalmente o roteiro dos depoimentos reencenados.

5. Como era o cuidado para não revelar a identidade dos internos das instituições sem depender de algum recurso de pós-produção?

R. Na preparação avaliamos muito as possibilidades e recursos que poderiam ser adotados a fim de preservar, não revelar a identidade dos menores. Uma vez descartadas as opções de desfocar, tarjas, etc, o enquadramento era determinante e não houve qualquer interferência, nem pré-orientação dos internos. O quadro e a não interferência sempre foi o critério da direção e da fotografia neste projeto.

6. As situações dentro da cela do IPS são as que mais noto a presença de uma encenação mais planejada em virtude do quadro. Principalmente as cenas de ociosidade dentro das celas. Combinou-se previamente a ação que cada personagem faria ou foi improvisado/sugestão dos jovens? A disposição destes dentro do quadro também foi planejada visando amplificar a situação que estava sendo retratada?

R. A diretora planejou pequenas ações, situações dentro dos alojamentos onde de fato os menores infratores ficam e filmamos dentro do conceito pré-estabelecido.

7. As cenas finais, onde vemos os atores nas comunidades e o lettering nos informa o que aconteceu com cada julgado, foram filmadas nas reais comunidades de origem de cada ator?

R. Faz, acredito, mais de dez anos que filmamos este projeto e, se não me falha a memória, temos uma certa mistura neste final com alusão à realidade dos verdadeiros réus e deles próprios. Desta forma os "atores" foram inseridos em ambientes e atividades que quando não absolutamente fiéis à realidade, seriam comuns e representativas do dia-a-dia dos representados.

8. Qual situação ou vivência neste filme que mais te marcou pessoalmente e profissionalmente?

R. A questão do menor, da dissociação da família, da violência, é sempre muito impactante. As audiências, quase todas, foram muito marcantes para todos que estavam ali presentes.

9. Para encerrar, você trabalhou junto a Maria Augusta Ramos também em *Morro dos Prazeres*. Para além do fato da presença dos atores que havia em *Juízo*, você nota alguma diferença no método de trabalho da diretora em *Prazeres*?

R. Para além da “escola” que dita o conceito da Maria Augusta Ramos, “*Morro dos Prazeres*” é fruto também de observação, mas diferente, mais arejado, menos simétrico nos enquadramentos... O conflito se verifica num cenário distinto e engloba mais agentes sociais. Acredito que em *Prazeres* a política de segurança pública e a sociedade como um todo encenam um drama de mais complexa leitura.

II. Pós-roteiro construído para análise fílmica

Afim de servir como suporte para análise do filme, foi criado uma espécie de “pós-roteiro” do filme *Juízo*. A ideia de construir esse material auxiliou a entender a dinâmica dos planos usados no filme, bem como sua estrutura narrativa, sua montagem e os diálogos presentes em cada cena. O roteiro não segue uma metodologia específica. Baseado nos estudos de Penafria (2009), fez-se a divisão cena a cena e plano a plano. Cada cena compreende uma locação e em cada plano está sublinhando ações importantes que aconteciam dentro do quadro. Os personagens foram nomeados pela ordem de aparição. Este roteiro pode auxiliar a futuras pesquisas e contribui na leitura desta dissertação por pessoas que não tiveram acesso ao documentário em questão.

1. (Sequência – Créditos Iniciais): 00:00:00 – 00:00:00:50

Cartela com premiação do filme em festivais:

Seleção Oficial Roteterdam

Seleção oficial 60º Festival de Locarno

Vencedor do Prêmio FIPRESCI - Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica

Cartela com patrocinadores, financiadores e produtores dos filmes:

Logomarca das Produtoras Associadas:

Diler e Associados e Nofoco Filmes

Logomarca Agência Nacional do Cinema:

Lei do Audiovisual e Lei de Incentivo à Cultura

Logomarca Governo do Rio de Janeiro

Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro

Lei Estadual de Incentivo à Cultura

Logomarca das coprodutoras:

Teleimage e Quanta

Logomarca filme selecionado pelo programa Petrobras Cultural

Cartela: “Petrobras apresenta”

2. (Sequência 2 – Cartelas): 00:00:50 – 00:01:40

“A lei brasileira proíbe a exposição de adolescentes infratores. Neste filme eles foram substituídos por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados as mesmas

circunstâncias de risco social. Todos os outros personagens estão no desempenho de seu verdadeiro papel social. Todas as dependências de instituições, operadores da justiça e familiares deste filme são verídicos”.

Cartela Produtores:

“Uma produção Diler e Associados e Nofoco filmes”

Cartela Diretora:

“Um filme de Maria Augusta Ramos”

3. (Cena 1 – Audiência “O Roubo da bicicleta”): 00:01:40 – 00:07:00

Com tela ainda em BLACK ouve-se a voz da Juíza LUCIANA FIALA: *“Quero saber se é verdade que no dia 21 de Janeiro...”*

Plano 1: Plano Geral. O RÉU 01 está de costas para a câmera no plano mais próximo à câmera. O Defensor Público TADEU VALVERDE está de perfil, entre o RÉU 01 e a mesa onde se encontra as demais personagens, no último plano. A Promotora ALEXANDRA CARVALHO está no canto esquerdo do quadro, ao lado da juíza LUCIANA FIALA que está ao centro. No canto direito quadro, atrás de um computador, não podemos identificar, mas está a escritã da audiência.

LUCIANA (contnd): Você e Alex teriam abordado a lesada enquanto ela pedalava a bicicleta e Alex anunciou o assalto dizendo ‘perdeu, perdeu’, subtraindo, então, a bicicleta que passou a ser conduzida por você. Policias militares em patrulhamento te abordaram e a um terceiro que estava em atitude suspeita...

Plano 2: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA lendo o processo.

LUCIANA (contnd): ...tendo este último evadido do local antes que a vítima chegasse ao local de abordagem, e a vítima reconheceu você como um dos autores do ilícito. É verdade isso?

Plano 3: Primeiro Plano. RÉU 01 está sentado em uma cadeira de madeira.

RÉU 01: É verdade até certo ponto. Eu tava indo encontrar minha namorada, quando eu encontrei ele nesse lugar aí, ele já mora aonde eu moro já.

LUCIANA: Esse Alex?

RÉU 01: Sim.

LUCIANA: Onde você mora?

RÉU 01: Moro na Vila Kennedy. Ele tá morando lá agora.

LUCIANA: Ele que se mudou?

RÉU 01: Isso.

LUCIANA: E aí?

RÉU 01: Aí eu encontrei ele nesse se lugar e ele me chamou pra fazer isso. Fiquei até meio assim, mas ele me falou ‘bora, bora logo’. Aí eu fui.

Plano 4: Primeiro Plano. A juíza LUCIANA está com cara de reprovação para o menor. Em silêncio, balança a cabeça.

LUCIANA: *Ele te chamou pra que, pra roubar?*

RÉU 01: *Foi.*

LUCIANA: *E tu foi...*

LUCIANA (contd): *Tá gostando? (ironizando)*

RÉU 01: *Não.*

JUÍZA: *Como é que um cara de chama pra roubar e você vai?*

RÉU 01: *Com esse negocio de facção aí, ele tava bolando umas parada...*

A juíza LUCIANA faz o sinal com as mãos de “estou pouco me lixando, não me importo”. Aponta para o menor.

LUCIANA: *Você tem facção?*

Plano 5: Primeiro Plano. RÉU 01 está sentado em uma cadeira de madeira.

RÉU 01: *Não.*

LUCIANA: *Então o quê que tem a ver facção aqui com a nossa conversa?*

RÉU 01: *Foi isso que ele falou pra mim.*

Plano 6: Em um canto da sala de audiência está o pai do RÉU 01. Está tenso, desolado apoiado no braço da cadeira.

LUCIANA: *E você? O quê que você tem a ver com facção?*

RÉU 01: *Nada.*

LUCIANA: *Então você se mete com um cara que te chama pra roubar e você vai.*

Plano 7: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Garanto que seu pai te educou com muita dificuldade não foi pra você ser ladrão. E aqui você tá bancando o ladrão. Você não têm direito de roubar bicicleta de ninguém.*

RÉU 01: *Sim, senhora.*

LUCIANA: *Nem bicicleta, nem nada de ninguém.*

Plano 8: Primeiro Plano. RÉU 01.

LUCIANA: *E aí ele deu um tapa no peito da vítima, é isso?*

RÉU 01: *Eu acho que foi.*

LUCIANA: *Acha ou você viu isso?*

RÉU 01: *Foi na hora do nervoso, ele puxou...*

LUCIANA: *E você saiu dirigindo a bicicleta que foi roubada, é isso?*

RÉU 01: *Ele me ameaçou, praticamente.*

LUCIANA: *Ele manda em você?*

RÉU 01: *Não.*

LUCIANA: *Você deve alguma coisa a ele?*

RÉU 01: *Não.*

Plano 9: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: Então como é que ele manda em você? Ele é seu pai, ele? Se fosse teu pai não mandava você roubar.

LUCIANA (contd): Quero dizer, eu fico espantada porque é um menino com saúde, dois braços, duas pernas. Podia tá fazendo alguma coisa lícita. Podia tá lavando um carro, podia tá vendendo uma bala, mas não. Tá roubando os outros.

ALEXANDRA: Ele tem família. O pai dele tá aqui.

ALEXANDRA: (contd): Olha a cara do seu pai...

LUCIANA: Essa é a situação de vexame que você faz seu pai passar.

Plano 10: Primeiro Plano. RÉU 01.

LUCIANA: Seu pai merece isso?

RÉU 01: Não.

LUCIANA: Mas você fez isso. Com esse tal de Alex. Que não é companhia pra você, que não serve pra você andar.

TADEU: É... excelência, nesse caso...

Plano 11: Primeiro Plano. De perfil para a câmera, o Defensor Público TADEU CARVALHO argumenta.

TADEU (contnd): ...levando em consideração que ele tem família, que a participação é de menor importância, eu iria requerer a liberdade provisória assistida dele. Para que ele responda o processo em liberdade até que...

Plano 12: Plano Geral. O mesmo do início da cena. A juíza LUCIANA interrompe o defensor TADEU.

LUCIANA: Ok, Doutor. Em que pesa todos seus argumentos, inclusive da participação em menor importância, isso ainda não foi provado, nós não ouvimos a vítima. Não sabemos ainda qual foi a participação dele no evento. Essa é a verdade, por enquanto. E o que eu tenho de concreto aqui é que ele descumpriu o CRIAM. E pra não descumprir outra medida eu não vou atestar.

Plano 13: Primeiro Plano. O PAI está com as mãos na cabeça. Olhando para baixo, inconsolável.

LUCIANA: Agora, quantos anos você tem?

RÉU 01: 17.

LUCIANA: Eu queria que você olhasse pro seu pai.

LUCIANA (contnd): Olha pro teu pai. Ele tá normal? É bacana seu pai ficar assim?

RÉU 01: Não.

Plano 14: Primeiro Plano. RÉU 01.

LUCIANA: É o que você está fazendo com seu pai e com sua família. Ninguém mais tá fazendo isso com o seu pai e com a sua família. Quer dizer, é a decepção. É o desgosto. Não tenho nem outra palavra.

Plano 15: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: Você têm 17 anos. Mais um ano você vai pra uma vara criminal comum. Aí o juiz não vai querer saber se você tem família. Vai querer saber se você cometeu um crime. Cometeu um crime? Tá provado? Você vai ganhar uma pena. E é pior, posso te garantir que é pior que o Padre Severino.

Plano 16: Primeiro Plano. PAI.

PAI: Meritíssima, desculpa. Eu sou um homem, não sou santo. Já fiz muita coisa errada nessa vida, mas nada a esse ponto. A única coisa que eu queria dizer é que da outra vez, que a medida foi descumprida, foi porque tacaram fogo num rapaz lá e ele saiu.

Plano 17: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: Mas se ele pulou do CRIAM, por que motivo seja, ele tinha que aparecer aqui, se apresentar e se justificar.

PAI: Eu trouxe. Eu trouxe ele aqui.

LUCIANA: Mas isso aí não está consta no registro.

ALEXANDRA: Não consta.

LUCIANA: Ele deveria ter se apresentado em seguida. Porque ele descumpriu a medida, então ele já deve alguma coisa.

Plano 18: Primeiro Plano. RÉU 01.

RÉU 01: Sim, senhora.

LUCIANA: Então você tá devendo.

RÉU 01: Sim, senhora.

Plano 19: Primeiro Plano. Promotora ALEXANDRA.

LUCIANA: Tá devendo e vai ter que pagar.

TADEU: Ele tava em casa. Ele tava estudando?

PAI: Tava!

LUCIANA: Que série?

RÉU 01: Quarta.

Plano 20: Primeiro Plano. RÉU 01.

LUCIANA: Você estudou, em 2005, na quarta série?

RÉU 01: Sim, senhora.

LUCIANA: 2006 você passou pra que serie?

RÉU 01: Não, não passei não.

LUCIANA: Ah, você não passou... Tem 17 anos, tá na quarta série, tá achando que tá fazendo muito?

RÉU 01: Não, era pra eu estar mais adiantado.

LUCIANA: Tá se unindo com má companhia e tá roubando os outros.

Plano 21: Primeiro Plano. Defensor Público TADEU.

LUCIANA: Pode ir, você tá dispensado. Eu quero ouvir a vítima.

Plano 22: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: Nós vamos marcar outra audiência o mais breve possível. Vocês tenham uma boa tarde.

PAI: E eu também me retiro da sala, senhora?

LUCIANA: O senhor também, por gentileza. Tenha uma boa tarde.

LUCIANA: Próximo!

Tela em BLACK. Título do Filme aparece em fontes garrafais: Juízo.

4. (Cena 2 – Descrição do Interior da 2ª Vara da Infância e Juventude do RJ): 00:07:10 – 00:08:15

Plano 1 a 4: Plano Detalhe. Pilha de processos em estantes.

Plano 5: Plano Geral. Funcionárias da Vara manuseiam processos. É possível notar mais processos amontoados nas mesas e prateleiras ao fundo.

Plano 6: Plano Geral. Fachada. Lê-se: Tribunal de Justiça – Vara da Infancia e Juventude e Auditoria da Justiça Militar (RJ)

5. (Cena 3 – Estacionamento do Tribunal): 00:08:16 – 00:09:45

Plano 1: Plano Geral. Furgão estaciona. AGENTE retira da traseira do veículo nove jovens que trajam uniformes de uma instituição de ressocialização.

AGENTE: Cabeça baixa e um atrás do outro.

6. (Cena 4 – Audiência “Roubo a mão armada não consumado”): 00:09:45 – 14:38

Plano 1: Primeiro Plano. RÉU 02 senta a cadeira. Ouve-se a voz da juíza LUCIANA.

LUCIANA: Quero saber se é verdade que no dia 9 de fevereiro, às dez e quarenta, Rua Artur Rios, em frente ao McDonalds, você juntamente com mais dois elementos...

Plano 2: Plano Geral. O RÉU 02 está de costas para a câmera no plano mais próximo à câmera. O Defensor Público TADEU VALVERDE está de perfil, entre o RÉU e a mesa onde se encontra os demais personagens, no último plano. A Promotora ALEXANDRA CARVALHO está no canto esquerdo do quadro, ao lado da juíza LUCIANA FIALA que está ao centro. No canto direito do quadro, atrás de um computador, não podemos identificar, mas está a escritã da audiência.

LUCIANA (contnd): ...através de grave ameaça, em porte de arma de fogo, abordaram Venilton Vilela de Moura e, apontando-lhe a arma, mandaram que lhe sentassem no banco do carona de seu veículo. O ato infracional não se consumou por circunstâncias alheias a vontade do representado, visto que...

Plano 3: Primeiro Plano. RÉU 02.

LUCIANA (contnd): *a vítima reagiu e desferiu uma cotovelada em um dos meliantes, conseguindo desarmá-lo e acionar a polícia. É verdade isso?*

RÉU 02: *O quê?*

Plano 4: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *O que eu acabei de ler.*

RÉU 02: *Nós não batemos em ninguém não.*

LUCIANA: *Quero saber se é verdade que você tava com dois malandros armados, quem é que tava armado?*

Plano 5: Primeiro Plano. RÉU 02.

RÉU 02: *Eu que tava com a arma.*

LUCIANA: *Que arma é essa, hein? Que arma é essa?*

RÉU 02: *Uma .380.*

LUCIANA: *Onde você arrumou essa arma?*

RÉU 02: *Era deles lá. Eles mandaram eu segurar.*

LUCIANA: *Quem são esses caras?*

RÉU 02: *Não sei, eu não conhecia eles direito não.*

Plano 6: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Ah, então um cara que você nem conhece manda você segurar uma arma e você segura? A bomba tá explodindo. Dão na sua mão. Você segura também?*

Plano 7: Primeiro plano. RÉU 02.

RÉU 02: *Não, senhora.*

LUCIANA: *Então como é que você segura a arma de uns caras que você nem conhece direito?*

RÉU 02: *Eles falaram que iam me pegar lá onde eu moro.*

Plano 8: Primeiro Plano. Promotora ALEXANDRA observa.

LUCIANA: *Ah, é? Quem te garantiu isso? Cadê eles agora?*

Plano 9: Primeiro Plano. RÉU 02.

RÉU 02: *Um tá preso.*

LUCIANA: *É. E você tá aqui agora e tá preso. Tá gostando do CTR? Tá bom pra você lá?*

LUCIANA (contnd): *E que negócio é esse de arma? Onde é que você arrumou arma, onde é que ele arrumou a arma?*

RÉU 02: *Era dele lá...*

Plano 10: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *E se arma matou alguém e “nêgo” te pegou com a arma? Você passa a ser o suspeito de ter matado a pessoa. E aí? Você segura a arma mesmo assim? Você já parou pra pensar nas consequências daquilo que acontece com seus atos?*

Plano 11: Plano geral. Mesma configuração do início da cena.

LUCIANA (contnd): *Você segura uma arma de uma pessoa que você nem conhece.*

RÉU 02: *É. Eu conheço, mas não conheço ele direito.*

LUCIANA: *Pois é. E segura uma arma de fogo?*

Plano 12: Primeiro Plano. RÉU 02 olha para o defensor TADEU.

TADEU: *Excelência, eu não entendo como a história começou. Como a história começou? Quem deu a ideia?*

RÉU 02: *Foi o o outro. O que fugiu. Eu tava vindo da casa da minha namorada, de manhã, aí ele foi me chamar pra ir lá em Campo Grande. Aí chegou lá “paramo” numa praça, chegamo lá me deram a arma e me mandaram apontar pro moço.*

Plano 13: Primeiro Plano. Defensor TADEU.

LUCIANA: *Eles mandam em você?*

RÉU 02: *Não, mas se não fizer o que eles mandam eles me matam.*

LUCIANA: *Eles são o quê? Traficantes?*

RÉU 02: *São. Os que fugiram.*

LUCIANA: *Nomes.*

RÉU 02: *Não sei o nome deles não.*

LUCIANA: *Apelidos.*

RÉU 02: *O apelido dele é Canelão.*

LUCIANA: *E o outro?*

RÉU 02: *O outro eu não sei, o outro tá preso.*

Plano 14: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Agora se a vítima tá armada, sabe quem é que vai tomar o ‘pipoco’? Tu pensa que é o Canelão? Não, é você. Aí numa dessa você morre. Quer morrer?*

RÉU 02: *Não senhora.*

LUCIANA: *Pois essa é a atitude de quem quer morrer. Porque se você pega uma vítima armada, ela não vai ficar esperando você atirar não. Ela vai atirar em você. E vai atirar pra matar. Você sabia disso?*

Plano 15: Primeiro Plano. RÉU 02.

LUCIANA: *Você estuda?*

RÉU 02: *Não, senhora.*

LUCIANA: *Faz o quê da vida?*

RÉU 02: *Trabalho na carroça.*

LUCIANA: *De quê?*

RÉU 02: *De tirar entulho.*

LUCIANA: *Você vai querer fazer isso pro resto da vida?*
LUCIANA (contnd): *Se você não estudar, você vai fazer o quê?*

Plano 16: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

RÉU 02: *Mas eu vou estudar....*
LUCIANA: *Já deveria estar estudando. Se tivesse no colégio, eu te garanto que Canelão tinha te dado arma nenhuma para você segurar.*

LUCIANA (contnd): *Doutores? Pois não, doutora.*

Plano 17: Primeiro Plano. Promotora ALEXANDRA.

ALEXANDRA: *Tinha uma outra arma, não tinha?*
RÉU 02: *Não.*
ALEXANDRA: *A vítima falou que tinha mais um elemento armado.*
RÉU 02: *Não, não tinha.*
ALEXANDRA: *Só você que tava com a arma?*
RÉU 02: *Só.*
LUCIANA: *Você que tomou a cotovelada da vítima?*

Plano 18: Primeiro Plano. RÉU 02.

RÉU 02: *Não, não tomei cotovelada não.*
RÉU 02 (contnd): *Eu só apontei a arma pro moço. Ai ele foi e segurou o moço. Ai ele foi e correu pra um lado e eu corri pro outro.*

Plano 19: Plano Conjunto. No primeiro plano está o defensor TADEU. Ao fundo está a promotora ALEXANDRA e a juíza LUCIANA. ALEXANDRA mostra detalhes do processo para LUCIANA.

TADEU: *Você sabe se arma tava carregada?*
RÉU 02: *Tava.*
TADEU: *A arma tava carregada, mas você não sabia se ela podia disparar ou não.*
RÉU 02: *Não, eu nunca tinha pegado numa arma não.*
LUCIANA: *Vem cá... Em 2005 alguém também te coagiu a furtar?*

Plano 20: Primeiro Plano. RÉU 02.

RÉU 02: *Tinha um carro queimado, tava na rua, a gente tava atirando umas pedras no carro.*
RÉU 02 (contnd): *O cavalo tava solto. Eu tava procurando pra vender (o carro). No ferro velho.*

Plano 21: Plano Conjunto. No primeiro plano está o defensor TADEU. Ao fundo está a promotora ALEXANDRA e a juíza LUCIANA.

RÉU 02 (contnd): *Eu trabalho na carroça.*
LUCIANA: *Medida sugerida, doutora?*
ALEXANDRA: *Internação provisória.*

LUCIANA: *Internação provisória. Foi pego com uma arma de fogo, vai ser internado provisoriamente, pode ir. Está dispensado, tenha uma boa tarde.*

TADEU: *Eu quero que seja considerado o fato de que, aparentemente, houve uma resistência voluntária, porque ele poderia continuar, até mesmo porque a vítima se desvencilhou e ele não efetuou nenhum disparo...*

LUCIANA: *Doutor, não vislumbro.*

TADEU: *Quer dizer, ele parou com os atos executórios no momento em que a vítima ameaçou se evadir e mais um detalhe...*

LUCIANA: *Ele só parou parou com os atos executórios por circunstâncias alheias a vontade dele porque a vítima...*

Plano 21: Primeiro Plano. Réu 02.

LUCIANA (contnd): *...desarmou os meliantes. Não foi porque ele quis.*

LUCIANA (contnd): *Tá dispensando. Boa tarde.*

7. (Cena 5 – Chegada ao Instituto Padre Severino / Matrícula). 00:14:39 – 00:16:21

Plano 1: Plano Geral. Um furgão estaciona no interior das dependências do I.P.S. Quatro jovens são retirados da parte traseira pelo AGENTE. Um SEGUNDO AGENTE está fora de quadro.

SEGUNDO AGENTE: *Abre aí, véio.*

AGENTE: *Bora, sai daí em silencio.*

SEGUNDO AGENTE: *Já vamo aí formando. Rápido, Rápido. Bora.*

AGENTE: *Bora.*

SEGUNDO AGENTE: *Vem pra cá vocês. Bora, bandido. Moleza, porra.*

Plano 2: Plano Geral. Corredor de entrada do I.P.S.

SEGUNDO AGENTE: *O primeiro para aí.*

Os jovens andam ate o final do corredor.

SEGUNDO AGENTE: *Passo a frente.*

Plano 3: Plano Conjunto. FUNCIONÁRIA do I.P.S está de costas para a câmera. Um a um, os jovens tirados do furgão fazem o procedimento de matrícula no I.P.S.

FUNCIONÁRIA: *Seu nome?*

RÉU 02: *Alessandro Pacheco dos Santos.*

FUNCIONÁRIA: *Alessandro, qual a sua idade?*

RÉU 02: *17.*

FUNCIONÁRIA: *Estudou até que série?*

RÉU 02: *Sexta.*

FUNCIONÁRIA: *Seu número de matrícula aqui será 142. Pode ir*

O RÉU 02 sai de quadro e a FUNCIONÁRIA chama o próximo interno.

SEGUNDO AGENTE: *Próximo. Passo a frente.*

FUNCIONÁRIA: *Qual seu nome?*

RÉU 01: *Guilherme Magalhães.*

FUNCIONÁRIA: *Guilherme, qual a sua idade?*

RÉU 01: *Dezessete.*

FUNCIONÁRIA: *Estudou até que série?*

RÉU 01: *Quarta.*

FUNCIONÁRIA: *Guilherme, sua matrícula vai ser 184. Poder ir. Próximo.*

8. (Cena 6 – Revista e Vestiário). 00:16:22 – 00:18:25

Plano 1: Plano Geral. Os quatro jovens entram no vestiário. Em cima de uma divisória de concreto estão uniformes do I.P.S. O AGENTE DE REVISTA chega por último.

AGENTE DE REVISTA: *Posição em linha aqui. Um do lado do outro. De frente pra cá. De frente pra mim, anda.*

Os jovens se viram de frente para o AGENTE DE REVISTA.

AGENTE DE REVISTA: *Presta atenção. A comando, hein. Tudo que eu falar vocês vão executando passo a passo, ok?*

AGENTE DE REVISTA: *Tira a roupa toda.*

Os jovens se despem.

AGENTE DE REVISTA: *As duas mãos na frente do corpo. Vira a mão. Abre a boca. Mostra a língua.*

AGENTE DE REVISTA: *Agora, olha só: vocês vão virar de costas e vão fazer três agachamentos, correto? Bota a mão na cabeça e agacha 3 vezes. Tudo quando eu falar, ok? De costas.*

Os quatro jovens se viram e obedecem ao comando do agente.

AGENTE DE REVISTA: *Ok. De frente pra cá. Agora presta atenção. Vestir a roupa da unidade. Tem que ser rápido. Bastante rápido. Segura aí.*

AGENTE DE REVISTA: *Camisa por dentro da calça. Agora cada um pega a roupa de origem, de entrada, e organiza a roupa, dobrando. Guarda com vocês. Segura aí, por enquanto.*

9. (Cena 7 – Cabelo). 00:18:25 – 00:19:33

Plano 1: Primeiro Plano. RÉU 02 tem a cabeça raspada. Ele pede pro outro jovem que raspa seu cabelo para tomar cuidado.

RÉU 02: *Cuidado aí, cara!*

Plano 2: Primeiro Plano. Outro jovem tem a cabeça raspada. É o RÉU 01.

Plano 3: Plano Geral. Dois jovens no canto esquerdo do quadro já estão com as cabeças raspadas. Um terceiro jovem tem a cabeça raspada por outro jovem interno do I.P.S. Um agente acompanha o processo.

10. (Cena 8 – Celas). 00:19:34 – 00:21:29

Plano 1: Plano Geral. Corredor que dá acesso as celas do IPS. O corredor é úmido e mal iluminado.

Plano 2: Plano Médio. Interior de uma cela visto de fora.

Plano 3: Plano Geral. Interior da Cela. O chão é úmido, os jovens se amontoam em beliches. A iluminação é ruim. Ao fundo, no banheiro, está um jovem.

Plano 4: Plano Americano. Jovem de costas, lava as mãos no banheiro.

Plano 5: Plano Conjunto. Alguns internos estão deitados na parte de baixo dos beliches. Na parte superior é possível ver os pés de outro interno que dorme na cama de cima.

Plano 6: Plano Conjunto. Internos deitados no beliche de baixo.

Plano 7: Primeiro Plano. RÉU 01 está encostado na parede observando a movimentação.

Plano 8: Primeiro Plano. RÉU 02 está deitado na cama observando a movimentação.

Plano 9: Primeiro Plano. Somos apresentados ao RÉU 03, sentado na cama. Ao fundo ouve-se a voz de um INTERNO NÃO IDENTIFICADO.

INTERNO NÃO IDENTIFICADO: *Quando eu saí daqui vou comprar um par de tênis de 450 reais. Só que eu ganho 350, trabalhando. Vou comprar como? Só vendendo droga.*

Plano 10: Primeiro Plano. Sentado na cama, somos apresentados ao RÉU 04. Este olha pelas frestas da janela de concreto da cela.

11. (Cena 9 – Pátio IPS). 00:21:30 – 00:23:22

Plano 1: Plano Geral do pátio do IPS. Os jovens estão em fila com as mãos para trás. São chamados pelo número de matrícula.

AGENTE DO PÁTIO 01: *359. Vai.*

AGENTE DO PÁTIO 02: *Olha, não quero ninguém olhando pra trás.*

AGENTE DO PÁTIO 01: *Estica o braço e olha pra baixo.*

Os jovens colocam o braço sobre o ombro do interno que está a sua frente na linha. Mais internos chegam para entrar na posição.

Plano 2: Plano Conjunto. Cabeças dos internos em fila.

Plano 3: Plano Close. Cabeças dos internos em fila.

Plano 4: Plano Conjunto. Pernas dos internos em fila.

Plano 5: Plano Geral. Todas as filas do pátio estão completas. AGENTE do PÁTIO 01 dá comandos aos jovens.

Plano 6: Plano Médio. Internos estão em fila em um corredor, com os braços para trás, e andam em direção ao refeitório

12. (Cena 10 – Refeitório IPS). 00:23:23 – 00:26:27

Plano 1: Plano Médio. Bancada do refeitório com algumas marmitas. Um a um os jovens se servem. Recebem a marmita de alumínio e um pedaço de fruta.

Plano 2: Plano Geral. Jovens sentados fazendo a refeição. Quando terminam, ficam com cabeça baixa apoiada na mesa de concreto.

AGENTE DO REFEITÓRIO: *Baixa a cabeça. Quem acabou de comer com a cabeça na mesa abaixada.*

Plano 3: Plano Conjunto. Jovens com cabeça abaixada.

Plano 4: Plano Geral. Jovens com a cabeça abaixada. Alguns internos ainda terminam de comer a fruta. AGENTE DO REFEITÓRIO reclama.

AGENTE DO REFEITÓRIO: *Bora, vamo andando! Geral já acabou. Só falta vocês. Por isso que roda fácil, fácil. Lerdo pra cacete.*

Plano 5: Plano Médio. Jovens com cabeças abaixadas na mesa.

Plano 6: Plano Geral. Jovens saem do refeitório enquanto outros aguardam com a cabeça na mesa.

Plano 7: Plano Conjunto. Jovens carregam as marmitas vazias, deixando o refeitório. Ao fundo do quadro, deixam o refeitório e levantam as camisas ao saírem, mostrando que não escondem nenhum objeto.

Plano 8: Plano Médio. Porta de saída do refeito. O enquadramento é feito da cintura pra baixo dos internos, para não revelar suas identidades.

AGENTE DO REFEITÓRIO: *Levanta a camisa. Levanta a camisa! Sem brincadeira, levanta a camisa.*

Plano 9: Plano Geral. Interno recolhe as canecas das mesas vazias do refeitório.

13. (Cena 11 – Interior da 2ª Vara de Infância e Juventude). 00:26:27 – 00:26:52

Plano 1: Plano Geral. Corredor de espera para audiência.

Plano 2: Plano Médio. Celas da 2ª Vara da Infância e da Juventude. Duas portas com cadeados. Ao lado, um cartaz onde lê-se: “Segunda Vara da Infância e da Juventude, sala de espera”. No cartaz há uma ilustração do símbolo da justiça.

14. (Cena 12 – Interior Celas de Espera da 2ª Vara de Infância e Juventude). 00:26:52 – 00:27:40

Plano 1: Plano Médio. Interior da primeira cela. Jovens sentados parecem aguardar o julgamento. O enquadramento não revela seus rostos.

Plano 2: Primeiro Plano. Na segunda cela, destinada a julgados do sexo feminino, nos é apresentada a RÉ 01. Ela fita o infinito. Está trajando uniforme do Educandário Santos Dummont.

Plano 3: Plano Conjunto. No outro canto da cela a RÉ 03 está deitada no colo da RÉ 02. Ouve-se um barulho de porta abrindo. As jovens se assustam.

AGENTE NÃO IDENTIFICADO: *Não falei pra vocês? Senta direito. Vocês tão na cadeia. ‘Vão’ bora pra audiência. Bora, bora.*

As duas jovens saem.

15. (Cena 13 – Audiência: “Roubo da Câmera Fotográfica”). 00:27:41 – 00:33:02

Plano 1: Plano Médio. RÉ 02 a frente e RÉ 03 atrás. Juíza LUCIANA FIALA começa a audiência.

LUCIANA: *Quero saber se é verdade que no dia 21 de janeiro de 2007, às 23h30, na Avenida Atlântica, próximo ao Hotel Othon, o turista austríaco Johann Sreck*

Plano 2: Plano Geral. As duas jovens estão de costas. Os outros personagens, estão na mesma posição das audiências anteriores.

LUCIANA (contnd): *...que estava acompanhado do amigo Osman, fazendo compras na feira hippie, localizada no calçadão, foi atacado por quatro pessoas...*

Plano 3: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA

LUCIANA (contnd): *...dois homens e as senhoras...*

RÉ 02: *Não...*

LUCIANA: *Shhh.*

LUCIANA (contnd): *...que os ameaçaram com uma faca portada por um dos meliantes, um homem alto, exigindo-lhe que entregasse a máquina fotográfica, o que foi feito.*

Plano 4: Plano Médio. RÉ 02 a frente e RÉ 03 atrás.

LUCIANA (contnd): *Ato contínuo, os quatro empreenderam fuga sendo perseguidos pela vítima que acionou os policiais militares, prendendo as duas adolescentes.*

LUCIANA (contnd): *As senhoras teriam agido consciente e voluntariamente com o dolo próprio da espécie, em conluio com os outros dois elementos não identificados, subtraindo para si o bem do turista...*

Plano 5: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA (contnd): *... mediante a grave ameaça representada pelo emprego de faca, da forma descrita, consumando o delito de roubo, duplamente qualificado, pelo emprego de arma e em conluio. Verdade ou não é verdade?*

Plano 06: Plano Médio. RÉ 02 a frente e RÉ 03 atrás.

RÉ 03: *Faca nós não tava não.*

RÉ 02: *Mas só que nós tínhamos pegado a máquina e tinha devolvido.*

LUCIANA: *Pra quem?*

RÉ 02 e RÉ 03: *Pro gringo.*

Plano 07: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: *Pra quem?*

RÉ 02 e RÉ 03: *Pro gringo.*

LUCIANA: *Devolveram a máquina...*

Plano 08: Plano Médio. RÉ 02 a frente e RÉ 03 atrás.

RÉ 02 e RÉ 03: *Devolvemos direitinho.*

Plano 09: Primeiro Plano. O Defensor TADEU VALVERDE está de perfil

LUCIANA (contnd): *Então pegaram a máquina do gringo por quê?*

Plano 10: Plano Médio. RÉ 02 a frente e RÉ 03 atrás.

RÉ 03: *Porque eu tenho filho, a vida tá difícil.*

RÉ 02: *Porque meu filho tava sem leite e eu não tinha dinheiro pra comprar.*

LUCIANA: *Mas não tem justificativa!*

Plano 11: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA (contnd): *Roubar os outros, pegar o que não é de vocês, não tem justificativa. Nem por filho, nem porque tá sem serviço. Tá sem serviço? Vai procurar.*

Plano 12: Plano Médio. RÉ 02 a frente e RÉ 03 atrás.

LUCIANA: *Vocês são ladras?*

RÉ 02 e RÉ 03: *Não.*

LUCIANA: *São ou não são?*

RÉ 02 e RE 03: *Não.*

LUCIANA: *Pois fizeram coisa de ladra. Porque quem fica roubando os outros é ladra.*

LUCIANA (contnd): *Agora, quem era os outros dois malandros? Namorados?*

RÉ 02 e RÉ 03: *Não.*

RÉ 03: *Tava com nós não.*

Plano 13: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: *Vocês tão querendo proteger alguém... Quem tava com vocês?*

RÉ 02: *Tinha ninguém com nós não.*

LUCIANA: *E quem tava com a faca?*

RÉ 03: *Eu não tava com a faca.*

LUCIANA: *Ah, não tinha ninguém com faca. Quer dizer, vocês chegaram “senhor gringo, me dê a máquina fotográfica por gentileza”, e ele deu?*

Plano 14: Primeiro Plano. RÉ 03.

RÉ 03: *Não, ele veio falando que eu tava com a faca, mas chegando lá na delegacia me revistaram e eu não tava com faca não.*

Plano 15: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: *Então eu quero saber como é que vocês fizeram pra ele entregar a máquina pra vocês.*

Plano 16: Plano Médio. RÉ 02 a frente e RÉ 03 atrás.

RÉ 02: *Nós só puxamo e corremo.*

LUCIANA: *Ah, puxaram e correram...*

Plano 17: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA dita para a escritã.

LUCIANA: *Que puxaram a câmara do turista e negam que tenham utilizado qualquer faca.*

LUCIANA (contnd): *Medida sugerida, Dra.*

Plano 18: Plano Conjunto. Rés e Promotora ALEXANDRA CARVALHO.

ALEXANDRA: *Meritíssima, semiliberdade porque foi cometido com grave ameaça, ele fala da faca...*

Plano 19: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA

TADEU: *Na verdade não foi um roubo, foi um furto, né...*

Plano 20: Plano Médio. RÉ 02 a frente e RÉ 03 atrás.

RÉ 03: Nós não tava com faca não...

Plano 21: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: Foi um furto porque elas falam que foi um furto. O turista diz que foi um roubo.

ALEXANDRA: Olha o depoimento do turista.

LUCIANA: Shhhh.

ALEXANDRA: É porque ele não vai mais vir aqui. Ele já deve ter ido embora.

Plano 22: Plano Médio. RÉ 02 a frente e RÉ 03 atrás.

ALEXANDRA: Não é a primeira passagem delas...

LUCIANA: Agora, que papel, hein...

Plano 23: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: As duas com filhos... É esse o exemplo que vocês querem dar pro filho de vocês? Que vocês metem os outros? Vocês não têm vergonha não?

Plano 24: Primeiro Plano. RÉ 02.

RÉ 02: O que eu passei eu jamais quero que meu filho passe.

LUCIANA: Não quer que seu filho passe, mas seu filho tá sem você agora.

Plano 25: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: Agora eu quero que antes de vocês fazerem as besteiras, vocês parem pra pensar no filhinho de vocês. Pare pra pensar no exemplo que vocês tão dando pra eles. Porque isso não é exemplo de mãe. A rigor da idade, vocês não têm nem idade pra ser mãe. Agora que arrumaram, segura o pepino.

Plano 26: Primeiro Plano. RÉ 03 está olhando pra baixo.

LUCIANA (contnd): Segura que é com vocês mesmo. Agora pensa antes a imagem que essa criança vai ter da mãe deles.

Plano 27. Plano Geral. Mesma configuração do início da cena. Defensor TADEU intervém.

TADEU: Eu só observo isso. Assim como no CRIAM, na Santos Dummont não existem instalações adequadas para que elas fiquem com os filhos delas. Quer dizer, então vai ser impossível...

LUCIANA: Não vai ser impossível, porque quem tem que tratar disso não vai ser o Poder Judiciário. Quem tem que tratar disso é o Poder Executivo. Dar as condições adequadas. O que eu aqui, enquanto Poder Judiciário, não posso deixar de fazer...

Plano 28: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA

LUCIANA (contnd) ...*é aplicar as medidas que tem que ser aplicadas de acordo com a gravidade dos atos infracionais aplicados. Se tem ou se não tem estrutura adequada, não é um problema do judiciário.*

Plano 29: Primeiro Plano. Promotora ALEXANDRA observa.

TADEU: *Mas, excelência, caso elas sejam encaminhadas pro CRIAM, serão violados não só os direitos delas de terem os filhos em sua companhia...*

Plano 30: Plano Médio. RÉ 02 a frente e RÉ 03 atrás.

TADEU (contnd): *...como direito até dos filhos, que são crianças, de estarem na companhia de suas mães. Quer dizer, vai estar se penalizando elas...*

Plano 31: Primeiro Plano. Defensor TADEU.

TADEU (contnd): *...e também os filhos delas.*

LUCIANA: *Isso. Mas acontece que eu tenho que ver também, doutor, o direito dos turistas...*

Plano 32: Plano Geral. Mesma configuração do início da cena.

LUCIANA (contnd): *...de não ser importunado, esse tipo de coisa tem que ser vista. Assim como tem que ser visto também a necessidade de reeducação de ambas pra que não voltem a cometer o mesmo delito.*

Plano 33: Plano Médio. RÉ 02 a frente e RÉ 03 atrás.

LUCIANA (contnd): *Porque ambas já passaram por uma liberdade assistida anterior e nem por isso deixaram, em tese, de roubar.*

LUCIANA(contnd): *Dispensadas. Boa tarde*

LUCIANA (contnd): *Próximo.*

16. (Cena 14 – Audiência: “Aceite de Remissão”). 00:33:03 – 00:37:24

Plano 1: Primeiro Plano. RÉ 01 senta-se a cadeira.

Plano 2: Primeiro Plano. Promotora ALEXANDRA avalia a pasta do processo.

Plano 3: Primeiro Plano. MÃE DA RÉ 01 está sentada de perfil para a câmera.

Plano 4: Primeiro Plano. RÉ 01.

ALEXANDRA: *É verdade que você furtou no dia 9 de fevereiro de 2006?*

RÉ 01: *Sim, senhora.*

ALEXANDRA: *Então o que consta nos autos você admite?*

Plano 5: Primeiro Plano. Promotora ALEXANDRA

RÉ 01: *Sim.*

ALEXANDRA: *Na verdade a gente verificou aqui que essa é sua primeira passagem. A ação não foi de maior gravidade, você tem família, sua mãe está aqui te acompanhando, então o Ministério Público te concedeu uma remissão. Ou seja, uma espécie de perdão.*

Plano 6: Primeiro Plano. RÉ 01.

ALEXANDRA (contnd): *Mas pra isso você tem que concordar.*

TADEU: *Porque... o que que acontece, o Ministério Público tem essa prerrogativa de poder conceder remissão. O que que é isso: um perdão. Como ato que você praticou foi um ato de baixa de gravidade, o promotor diz...*

Plano 7: Primeiro Plano. Defensor Público TADEU VALVERDE.

TADEU (contnd): *“olha, eu vou perdoar esse fato”, mas vai dizê-lo pra você não fazê-lo de novo, porque, se você for fazer de novo, você vai sofrer uma uma medida mais grave. Mas você também tem a seguinte opção: o processo pode prosseguir.*

Plano 8: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA observa.

TADEU (contnd): *Então, o que a Dra. Promotora quer saber é se você realmente aceita esse perdão.*

Plano 9: Primeiro Plano. RÉ 01.

RÉ 01: *Aí eu volto pra casa?*

TADEU: *Recebendo o perdão você vai ser liberada e vai ter que ir pra casa.*

ALEXANDRA: *Aí amanhã sua mãe te retira da instituição e você vai pra casa.*

RÉ 01: *E se eu não aceitar?*

Plano 10: Primeiro Plano. MÃE DA RÉ 01.

ALEXANDRA: *Aí o processo prossegue.*

MÃE DA RÉ 01: *Pelo amor de Deus, filha. Tenha pena da sua mãe. Tu vai matar sua mãe.*

Plano 11: Primeiro Plano. RÉ 01.

RÉ 01: *Aí eu volto pra lá?*

ALEXANDRA: *Volta pra lá.*

RÉ 01: *Então eu não aceito.*

MÃE DA RÉ 01: *Não!*

ALEXANDRA: *Por quê?*

RÉ 01: *Voltar pra casa é pior.*

Plano 12: Primeiro Plano. MÃE DA RÉ 01 está aos prantos.

MÃE DA RÉ 01: *Não, filha. Eu vou morrer aqui dentro...*

ALEXANDRA: *É pior do que ficar internada?*

RÉ 01: *Sim, senhora.*

MÃE DA RÉ 01: *Não é não, filhinha. Não é não. A gente vai sair de lá. Mamãe vai vender tudo.*

ALEXANDRA: *Qual o problema com a sua mãe? A gente quer te ouvir.*

Plano 13: Primeiro Plano. RÉ 01.

RÉ 01: *Problema nenhum não. Tem problema nenhum não. Minha mãe não fez nada não. Eu que faço com ela. Eu humilho muito minha mãe.*

ALEXANDRA: *Vocês brigam muito?*

RÉ 01: *A gente briga muito, por causa da minha vida, do meu jeito de ser. Ela não gosta não.*

Plano 14: Primeiro Plano. Promotora ALEXANDRA.

RÉ 01 (contnd): *Por isso que eu prefiro não voltar.*

ALEXANDRA: *Mas isso não é normal. Você quer ficar internada numa instituição, prefere do que voltar pra casa?*

Plano 15: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA observa. Defensor TADEU intervém.

TADEU: *O que que tá havendo?*

Plano 16: Primeiro Plano. MÃE DA RÉ 01.

MÃE DA RÉ 01: *Sabe o que que é...*

ALEXANDRA: *é a primeira vez que eu vez que eu vejo isso...*

TADEU: *Deixa a mãe falar o que que tá acontecendo.*

MÃE DA RÉ 01: *Sabe o quê que é? Eu não tenho só ela. Eu tenho duas. Eu sou mãe e sou pai ao mesmo tempo. E tenho neto também. Só que a gente briga muito. Por eu ser... trabalhar muito pra por comida dentro de casa. Ser responsabilidade dela e da outra. É muita coisa pra mim sozinha. Então eu tenho que fazer o papel da mãe e o papel do pai. Dar carinho, dar amor e dar corrigir. Então a gente não se dá muito assim... a gente briga.*

Plano 17: Primeiro Plano. RÉ 01.

ALEXANDRA: *Quem não briga com a mãe?*

TADEU: *Você tem que respeitar sua mãe. Acatar as determinações dela...*

ALEXANDRA: *Tem que estudar...*

TADEU: *Aqui chegam adolescentes todos os dias sem mãe, sem pai... sem ninguém.*

Plano 18: Primeiro Plano. Promotora ALEXANDRA.

ALEXANDRA: *Se você prefere ficar num abrigo junto com crianças que não tem família...*

Plano 19: Primeiro Plano. RÉ 01.

RÉ 01: *Mas eu não quero ir pra um abrigo...*

ALEXANDRA: *Bom, é uma opção e uma opção: ou você vai pro abrigo...*

Plano 20: Primeiro Plano. Promotora ALEXANRA.

ALEXANDRA (contnd): *ou você volta pra casa com esse perdão, matrícula escolar e advertida e o processo termina por aqui.*

Plano 21: Primeiro Plano. MÃE DA RÉ 01.

ALEXANDRA: *Aí é com você...*

Plano 22: Primeiro Plano. RÉ 01.

RÉ 01: *Então tá. Eu aceito.*

ALEXANDRA: *Você aceita então?*

RÉ 01: *Aceito.*

Plano 23: Primeiro Plano. Promotora ALEXANDRA.

ALEXANDRA: *Então amanhã sua mãe vai te buscar na instituição. Tá legal? Amanhã a senhora busca ela na instituição (olhando para a MÃE DA RÉ 01)*

Plano 24: Primeiro Plano. RÉ 01.

ALEXANDRA: *Pode ir então. Obrigado.*

MÃE DA RÉ 01: *Obrigada, tá? Vocês tenham um bom dia. Desculpa, tá?*

Plano 25: Plano Geral. Mesma configuração do início da cena, mas o banco dos réus está vazio.

ALEXANDRA: *Eu nunca vi isso na minha vida...*

LUCIANA: *Hum, essa aí foi palhaçada. Porque se for eu, eu revogo essa permissão. Não dou não. Muito mimada, muito cheia de marra. Tá sendo beneficiada, cara.*

Plano 26: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA (contnd): *Não existe isso. Por isso que eu saí até de perto. Porque eu não tenho estômago pra isso não.*

ALEXANDRA: *Não dá, né...*

AGENTE: *Posso pegar o próximo, Dra.?*

LUCIANA: *Podemos.*

17. (Cena 15 – Inspeção Instituto Padre Severino). 00:37:26 – 00:40:02

Plano 1: Plano Geral. Pátio do IPS visto através das grades.

Plano 2: Plano Geral. Corredor com paredes de azulejos. É mal iluminado e úmido. Ouve-se a voz das inspetoras da Vara da Infância e da Juventude.

INSPETORA: 237.

INSPETORA: 264.

Plano 3: Plano Médio. Três inspetoras olham as condições da cela e conversam com os internos pelas grades da cela.

INSPETORA: 266. *Chega aqui pra eu ver seu rosto. Tá.*

INSPETORA: 410.

INSPETORA: 477.

INSPETORA: 416.

INTERNO: *Eu tô aqui, senhora.*

INSPETORA: 176. *Você, ok.*

INSPETORA: 14.

OUTRA INTERNO: *Eu, 014.*

INSPETORA: 14.

Plano 4: Plano Close. Pelas grades de outra cela, mãos de internos estão para fora.

INSPETORA: 420.

INTERNO 02: *A senhora trabalha no fórum?*

INSPETORA: *Não, trabalho na Vara da infância e Juventude e eu que faço a inspeção das unidades pra ver as condições dos internos.*

INTERNO 03: *Deixa eu dar um contexto pra senhora....*

INSPETORA: *É uma outra equipe que acompanha a medida socioeducativa.*

Plano 5: Plano Médio. Inspetoras da Vara da Infância e da Juventude estão na porta de outra cela.

INSPETORA: *Eu sei, são vinte e cinco... Muito bem, eu queria saber se todos estão de camisa.*

INTERNO 4: *Sim, senhora.*

INSPETORA: *Todos tem shorts?*

INTERNOS: *Temos.*

INSPETORA: *Chinelos. Deixa eu ver o pé.*

INTERNO 4: *Minha mãe trouxe.*

INTERNO 5: *Minha mãe trouxe.*

Plano 6: Plano Médio. RÉU 01 observa de dentro da cela as inspetoras fazendo seu trabalho.

INSPETORA: *Como é que vocês estão dormindo sem colchonete?*

INTERNO 6: *Ninguém dorme não.*

INSPETORA: *Tem quantas cama sem colchonete?*

INTERNO 6: *Quatro.*

INTERNO 7: *Passa um montão de rato...*

INSPETORA: *São quantas camas sem colchonete?*

INTERNO 6: *Quatro.*

INSPETORA: *Quatro camas sem colchonete.*

Plano 7: Plano Geral. INSPETORA inspeciona condições da cela vazia. Chão úmido. Ela caminha até o banheiro e retorna ao interior da cela. Faz anotações na prancheta.

INSPETORA: *Camas sem colchonete. Pedacos de espuma e lixo pelo chão.*

18. (Cena 16 – Cotidiano Interior Celas I.P.S). 00:40:03 – 00:43:49

Plano 1: Plano Conjunto. RÉU 02 faz atividade física apoiado entre as camas. Outro garoto reveza com o RÉU 02.

Plano 2: RÉU 03 faz flexões apoiado entre as camas. Ele é advertido pelo RÉU 02.

RÉU 02: *Do jeito que você tá fazendo você vai cair no chão.*

Plano 3: Primeiro Plano. RÉU 03.

RÉU 02: *Baixa a bunda, porra. Corpo reto. Não, assim não.*

RÉU 02: *Tem que tá alinhado, na moral. Teu braço tá na frente e o outro atrás. Caralho, mano, que moleque burro.*

RÉU 02: *Levanta, levanta, levanta!*

Plano 4: Primeiro Plano. RÉU 01 observa as atividades na cela.

Plano 5: Plano Conjunto. Um jovem está deitado na cama ao fundo. O RÉU 03 continua fazendo flexões de formada errada entre os beliches. O RÉU 02 o ensina.

RÉU 02: *Não, mano, corpo reto. Abaixa a bunda. Corpo reto. Estufa o peito, porra. Desce, mais.*

RÉU 02 toma o lugar de RÉU 03 e o ensina.

RÉU 02: *Assim, entendeu? Faz aí.*

RÉU 02 (contnd): *Desce o corpo. Isso. Isso.*

Plano 6: Plano Médio. Um interno, de costas, faz desenhos na parede.

Plano 7: Primeiro Plano. RÉU 01 dorme encostado na parede.

Plano 8: Primeiro Plano. RÉU 02 observa a ociosidade na cela.

Plano 9: RÉU 03 está deitado e empurra com os pés outro INTERNO.

RÉU 03: *Vai pra cama debaixo. Bora, cara. Bora.*

Plano 10: Plano Conjunto. INTERNO encostado na parede é empurrado com os pés pelo RÉU 03.

INTERNO: *Tira o pé de mim, cara. Tira o pé!*

RÉU 03: *Vamo parar com isso aí, senão vou meter a porrada nos dois.*

Plano 11: Primeiro Plano. RÉU 01 abre os olhos e acorda.

Plano 12: RÉU 03 e INTERNO continuam a brigar.

RÉU 03: *Tira a mão de mim!*

INTERNO: *Tira a mão, tira a mão.*

RÉU 03: *Ou, pretinho! Para com isso, vou quebrar sua cara! Rala, rala, rala!*

Plano 13: Primeiro Plano. RÉU 04 com olhar para o infinito.

Plano 14: Plano Médio. Jovem dorme de braços no colchão.

19. (Cena 17 – Visita Familiares I.P.S). 00:43:50 – 00:48:14

Plano 1: Plano Geral. Familiares aguardam na rua abertura para vista.

Plano 2: Plano Close: Mãos entregam documentos na recepção do IPS

FUNCIONÁRIO REEPÇÃO: *Bolsa.*

VISITANTE: *Isso aqui posso levar, né? (Se referindo a sacola).*

FUNCIONÁRIO REEPÇÃO: *Aí dentro tem o quê?*

VISITANTE: *É as coisas dele.*

FUNCIONÁRIO REEPÇÃO: *Não, então a senhora deixa aqui comigo.*

FUNCIONÁRIO REEPÇÃO: *Olha, o chinelo entra, isso aqui entra... o sabão entra, isso aqui nem pensar (o shampoo). Sabonete só um só.*

VISITANTE: *Tá.*

Plano 3: Plano Médio. No interior do vestiário, AGENTE FEMININA faz revista íntima em VISITANTE.

AGENTE FEMININA: *Agora a senhora levanta a blusa, junto com o sutiã, tá? Pode levantar.*

AGENTE FEMININA: *Vira de costas, pode vestir.*

AGENTE FEMININA: *Como a senhora tá de calça cumprida, a senhora vai descer junto com a calcinha e agachar duas vezes.*

A AGENTE FEMININA explica como se abaixa.

AGENTE FEMININA: *A senhora abaixa assim, olha.*

AGENTE FEMININA: *Abaixa. Levanta. Abaixa mais uma vez. Pode vestir por favor.*

Plano 4: Plano Geral. Corredor com diversas celas. Um agente passa pelo corredor. Vai até a última cela e convoca internos.

AGENTE: *Aí, atenção aí: 015, 258, 153, 414, 403.*

Plano 5: Plano Médio. Jovens na porta da cela olhando pelas grades, aguardam chamada do agente.

Plano 6: Plano Geral. Corredor que dá acesso ao refeitório onde é feita a visita. Jovem sai pelo acesso.

Plano 7: Plano Geral do Refeitório. Visitantes e internos conversam, se abraçam.

Plano 8: Primeiro Plano. Mulher espera aflita.

Plano 9: Plano Médio. Mulher consola o filho que está com a cabeça repousada em seus ombros.

Plano 10: Primeiro Plano. Mulher aflita recebe o filho que o abraça e chora.

Plano 11: Plano Conjunto. Outra mãe abraça o Filho.

Plano 12: Plano Conjunto. Outra mãe abraça o Filho.

Plano 13: Plano Geral. Mães e filhos no refeitório.

20. (Cena 18 – Audiência: “Homicídio do Pai”). 00:48:15 – 00:57:50

Plano 1: Plano Geral. Desta vez há um novo promotor. É RENATO LISBOA. As demais autoridades são as mesmas: Juíza LUCIANA FIALA, Escrivã e o Defensor Público TADEU VALVERDE.

LUCIANA: Boa tarde.

Plano 2: Primeiro Plano. RÉU 04 senta na cadeira.

RÉU 04: Boa tarde.

LUCIANA: Quero saber se é verdade que você, no dia 21 de outubro de 2005, por volta de uma hora da manhã, desfez de diversas facadas em seu pai com inequívoco dolo de matar, causando-lhe as lesões descritas no laudo de exame cadavérico de folhas 24 e seguinte...

Plano 3: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA (contnd): ...que foram a causa efetiva de sua morte.

LUCIANA: (contnd): O fato foi praticado com recurso que impossibilitou a defesa do ofendido, visto que as facadas foram desferidas quando a vítima estava dormindo. É verdade isso?

Plano 4: Primeiro Plano. RÉU 04.

RÉU 04: É.

LUCIANA: Você matou seu pai. Porquê?

RÉU 04: Porque ele me batia muito, em mim e na minha mãe.

LUCIANA: Ele batia em você e na sua mãe e o quê?

RÉU 04: Ele tava doidão. Chegava do serviço doidão e me batia.

Plano 5: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: Doidão de quê?

RÉU 04: *De cerveja e de cachaça.*

Plano 6: Primeiro Plano. RÉU 04.

LUCIANA: *E quando ele batia em você e na sua mãe, ele tava sempre bêbado?*

RÉU 04: (confirma com a cabeça)

Plano 7: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: *Ele tava dormindo quando você matou ele?*

RÉU 04: *Tava.*

LUCIANA: *Se ele tava dormindo ele não tava batendo em você nessa hora.*

RÉU 04: *Mas ele tinha me batido antes.*

LUCIANA: *Tinha batido antes de dormir?*

Plano 8: Primeiro Plano. RÉU 04.

RÉU 04: *Tinha.*

LUCIANA: *Nesse dia? Por quê?*

RÉU 04: *Porque eu tinha chegado atrasado no colégio e ele disse que era pra eu chegar na hora certa. Na hora que ele mandava.*

Plano 9: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Você andou faltando as aulas?*

RÉU 04: *Não, eu ia a pé.*

LUCIANA: *Onde era o colégio?*

RÉU 04: *No centro.*

LUCIANA: *Mas eu andei lendo aqui que você andou faltando as aulas, que ele te deu um castigo que você não gostou... Foi isso?*

RÉU 04: *Eu tava faltando a aula, mas eu tava no colégio jogando bola.*

LUCIANA: *E essa faca aí, onde é que você arrumou essa faca aí?*

Plano 10: Primeiro Plano. RÉU 04.

LUCIANA (contnd): *Era da sua casa?*

RÉU 04: *Foi.*

LUCIANA: *Quando?*

RÉU 04: *No mesmo dia.*

LUCIANA: *No mesmo dia?*

RÉU 04: (consentindo com a cabeça)

LUCIANA: *Quando seu pai já tava dormindo ou quando ele ainda tava acordado?*

RÉU 04: *Ele tava dormindo.*

LUCIANA: *Aí você foi lá na cozinha, pegou faca, foi lá no quarto do seu pai e matou ele. É isso?*

RÉU 04: (consente com a cabeça que sim)

Plano 11: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *E a tua mãe, tava dormindo do lado dele?*
RÉU 04: *Não. Minha mãe tava dormindo em cima da laje.*
LUCIANA: *Tua mãe tava dormindo em cima da laje? Por quê?*
RÉU 04: *Porque ela não tava falando com ele.*

Plano 12: Primeiro Plano. RÉU 04.

LUCIANA: *E você? Porque que você tava acordado 1 hora da manhã?*
RÉU 04: *Porque eu tava vendo televisão.*

Plano 13: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Quer dizer que você matou aula, que você tava me contando, mas não tem nada a ver com droga não? Tu nunca usou droga?*
RÉU 04: *Já.*
LUCIANA: *Que droga?*

Plano 14: Primeiro Plano. RÉU 04.

RÉU 04: *Maconha.*
LUCIANA: *Além de maconha. Outra droga?*
RÉU 04: *Cigarro.*
LUCIANA: *Maconha e cigarro.*

Plano 15: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Cocaína não?*
RÉU 04: *Não.*
LUCIANA: *Tá arrependido de ter matado seu pai?*

Plano 16: Primeiro Plano. RÉU 04.

RÉU 04: *Tô.*
LUCIANA: *Tá sentindo falta dele?*
RÉU 04: *Falta não, porque ele não me dava nada.*
LUCIANA: *O quê que ele tinha que te dar e que ele não te dava?*
RÉU 04: *Um pouco de carinho, mas ele nem falava comigo.*

Plano 17: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Mas se eu perguntar pra você qual é a lembrança boa que você tem do seu pai, o que que você tem a dizer?*

Plano 18: Primeiro Plano. RÉU 04.

RÉU 04: *Nenhuma.*
LUCIANA: *Que não tem nenhuma lembrança boa de seu pai. (ditando para a escritã).*
LUCIANA (Contnd): *Pois não, Doutor.*

Plano 19: Primeiro Plano. Promotor RENATO LISBOA.

RENATO: *Excelência, aonde ele atingiu o pai?*

LUCIANA: *Aonde você esfaqueou seu pai?*

Plano 20: Primeiro Plano. RÉU 04.

RÉU 04: *Aqui. (apontando para o peito)*

LUCIANA: *Que esfaqueou a vítima na região peitoral (ditando para a escrivã).*

Plano 21: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

RENATO: *Quando ele estava esfaqueando, excelência...*

Plano 22: Primeiro Plano. Promotor RENATO LISBOA.

RENATO (contd): *o pai chegou a acordar?*

LUCIANA: *Ele chegou a acordar?*

RÉU 04: *Sim, senhora.*

LUCIANA: *Que enquanto esfaqueava a vítima, este chegou a acordar (ditando para a escrivã).*

RENATO: *Ele continuou esfaqueando, excelência?*

Plano 23: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Ele conseguiu reagir, quando ele acordou?*

Plano 24: Primeiro Plano. RÉU 04.

RÉU 04: *Ele veio pra cima de mim pra me agarrar, eu cheguei pra trás. Ele se apoiou na parede, foi se rastejando e caiu.*

Plano 25: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Que enquanto esfaqueava a vítima, esta acordou e tentou agarrar o representado, mas não tinha mais forças, encostou-se na parede e caiu arrastando na parede até o chão. (ditando para a escrivã). É isso?*

Plano 26: Primeiro Plano. Defensor TADEU.

RÉU 04: *Sim, senhora.*

LUCIANA: *Pois não, doutor.*

TADEU: *Excelência, eu gostaria de saber... ele falou que apanhava do pai. Com que frequência ele apanhava do pai?*

Plano 27: Primeiro Plano. RÉU 04.

RÉU 04: *Todo dia.*

LUCIANA: *Que apanhava da vítima diariamente. (ditando para a escrivã)*

Plano 28: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Mais alguma?*

TADEU: *É isso.*

LUCIANA: *Então a testemunha agora.*

RENATO: *É a mãe, né?*

Plano 29: Primeiro Plano. Promotor RENATO LISBOA folheia a pasta do processo.

Plano 30: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04.

Plano 31: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Seu marido bebia diariamente?*

Plano 32: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04

MÃE DO RÉU 04: *Bebia. Ele trabalhava numa lojinha de eletrônica, até dele, né. O ponto era alugado.*

LUCIANA: *Ele surrava a senhora?*

MÃE DO RÉU 04: *Batia. Ele batia muito nele. De cinto. Ele acabou com os cintos 'tadinho'.*

Plano 33: Primeiro Plano. RÉU 04.

MÃE DO RÉU 04 (contnd): *De quebrar a fivela do cinto.*

LUCIANA: *Ele já bateu nesse menino até ele desmaiar?*

MÃE DO RÉU 04: *Já.*

Plano 34: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04

LUCIANA: *Quantas vezes?*

MÃE DO RÉU 04: *Ah, várias vezes...*

LUCIANA: *Dele desmaiar?*

MÃE DO RÉU 04: *Desmaiar.*

LUCIANA: *Várias vezes?*

MÃE DO RÉU 04: *Não. Por duas vezes ele desmaiou. Ele pediu pra levar ele no Souza Aguiar e eu falei "como é que eu vou chegar no Souza Aguiar? Que que os médicos vão falar pra mim?"*

Plano 35: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *A senhora se sente aliviada?*

MÃE DO RÉU 04: *Não.*

LUCIANA: *A senhora sente falta do seu marido?*

Plano 36: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04.

MÃE DO RÉU 04: *Não. Eu sinto... eu não me conformo com a situação que ele me deixou. Que eu acho que eu não merecia passar por tudo isso.*

LUCIANA: *A senhora não se conforma do seu filho ter matado o pai.*

MÃE DO RÉU 04: *Eu não me conformo porque foi ele que causou tudo isso. Porque ele não deu amor...*

Plano 37: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *E agora?*

Plano 38: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04

MÃE DO RÉU 04: *Agora eu não sei, tá na mão do senhor.*

RENATO: *Excelência, ela chegou a procurar auxílio da delegacia...*

Plano 39: Primeiro Plano. Promotor RENATO.

RENATO (contnd): *... de proteção a mulher... ou chegou a procurar auxílio de vizinhos.*

LUCIANA: *A senhora enquanto era surrada, apanhava, procurou auxílio da delegacia de mulheres?*

Plano 40: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04

MÃE DO RÉU 04: *Não.*

LUCIANA: *Ou pediu alguma vez socorro aos seus vizinhos?*

MÃE DO RÉU 04: *Não. Ele batia só na minha cabeça e no ouvido. Dava soco assim, no pé do ouvido.*

Plano 41: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Pois não, doutor.*

TADEU: *Excelência, apesar de tudo ocorrido a testemunha ainda ama ele como filho?*

Plano 42: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04

MÃE DO RÉU 04: *Amo, claro. É meu filho.*

LUCIANA: *Que ama o representado como filho. (ditando para a escritã)*

TADEU: *Só isso, excelência.*

Plano 43: Primeiro Plano. RÉU 04.

LUCIANA: *Agora, vou te falar uma coisa: O resto da sua vida você vai lembrar...*

Plano 44: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA (contnd): *que você esfaqueou o seu pai. Se você devia, efetivamente, fazer isso ou não, eu vou deixar essa pergunta com a tua consciência.*

Plano 44: Primeiro Plano. RÉU 04.

LUCIANA (contd): *Agora, aqui, você tá respondendo por um homicídio, um fato análogo a um homicídio. E o que é pior: do teu pai.*

Plano 45: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA (contd): *Eu não tava dentro da sua casa pra saber o que estava acontecendo lá. Mas você vai ficar marcado por isso. Qualquer que seja a decisão que eu venha a tomar aqui, essa marca vai ficar em você. E isso, por mais que você, apesar de arrependido, se sinta aliviado de não ter mais alguém te surrando, não tem como apagar.*

LUCIANA (Contd): *Pois não, doutor.*

TADEU: *Excelência, tendo em vista tudo relatado aqui, percebe-se que ocorreu a inexigibilidade de conduta adversa, ou seja....*

Plano 46: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04.

TADEU (contd): *qualquer pessoa em uma situação dessa, seria suscetível a pratica de um ato desses, sem a possibilidade de ser censurado. Por isso...*

Plano 47: Primeiro Plano. Defensor TADEU.

TADEU (contd): *deve ser consentida a liberdade provisória ao adolescente e a inserção num tratamento psicológico.*

Plano 48: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Não, eu concordo com o senhor em relação a medida que deve ser tomada. Agora em relação ao fundamento jurídico eu acho prematuro se apegar a esse fundamento jurídico.*

Plano 49: Primeiro Plano. Defensor TADEU. Ele concede.

RENATO: *É, eu opinaria pela liberdade assistida provisória...*

Plano 50: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

RENATO (contd): *submetendo a tratamento psicológico, mas aí nós marcaríamos uma audiência, as outras testemunhas não sei se serão tão importantes...*

Plano 51: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04.

RENATO (contd): *mas aí a gente poderia incluir o irmão dele.*

LUCIANA: *Então vamo lá: ele fica em liberdade assistido provisória.*

Plano 52: Primeiro Plano. RÉU 04.

LUCIANA (contd): *Você vai sair do Padre Severino amanhã. Agora eu não quero te ver em baile funk, nem nesses negócio de fliperama, onde tem esses bandidinho que tem um monte de droga não. Porque eu acho que já chega pra você. Já chega. Chega.*

Plano 53: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA.

LUCIANA: *Porque a situação já não é boa. Tem que fazer um esforço pra ela melhorar e não pra ela piorar ainda mais.*

LUCIANA: *Estamos entendidos?*

RÉU 04: *Sim, senhora.*

LUCIANA: *Então você tá dispensado. Tenha uma boa tarde, Alexandre.*

Plano 54: Primeiro Plano. RÉU 04 se levanta da cadeira e deixa a sala de audiência.

21. (Cena 19 – Audiência: “Homicídio Pai – Parte 2”). 00:57:50 – 01:03:24

Plano 01: Primeiro Plano. Um novo juiz conduz a continuação da audiência. Trata-se do juiz GUARACI DE CAMPOS VIANNA.

Plano 02: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04 está sentada em uma cadeira na sala de audiência. Pela diferença da roupa para audiência anterior, notamos que se passou algum tempo desde a audiência conduzida pela juíza LUCIANA FIALA.

Plano 03: Primeiro Plano. O IRMÃO DO RÉU 04 está sentando na cadeira de depoente.

GUARACI: *Você estava presente no dia em que seu irmão cometeu esse ato aqui contra o seu pai?*

IRMÃO: *Não estava não, senhor.*

GUARACI: *Que não assistiu os fatos narrados na argumentação.* (ditando para a escritã)

GUARACI (contnd): *Bom, você sabe por que que ele fez isso?*

IRMÃO: *Creio eu... que ele me diz, né, que ele batia nele.*

GUARACI: *Mas vocês moravam juntos?*

IRMÃO: *Morávamos.*

Plano 04: Primeiro Plano. Juiz GUARACI DE CAMPOS VIANNA.

GUARACI: *E seu pai batia em você?*

IRMÃO: *Quando eu era criança, sim.*

Plano 05: Primeiro Plano. IRMÃO DO RÉU 04.

GUARACI: *Mas ele batia atoa ou batia quando tinha alguma coisa errada?*

IRMÃO: *Geralmente batia mais quando eu fazia alguma coisa errada.*

GUARACI: *E no seu irmão, o seu pai também batia atoa ou batia quando ele fazia alguma coisa errada?*

IRMÃO: *Acho que ele batia atoa, porque ele falava pra mim que ele batia nele atoa...*

GUARACI: *Não, não perguntei o que ele falava. Você morava lá com ele?*

IRMÃO: *Morava, mas eu não ficava muito lá porque eu ficava mais no quartel.*

GUARACI: *O quê eu quero na verdade, a intenção na verdade de ouvir você aqui é a seguinte...*

Plano 06: Primeiro Plano. Juiz GUARACI DE CAMPOS VIANNA.

GUARACI (contd): ...você, embora estivesse envolvido, porque é da família, não participou de nada. Então eu precisava muito ouvir a sua opinião a respeito de tudo isso pra decidir o que nós fazemos com seu irmão. O quê que você gostaria que fizesse com seu irmão?

Plano 07: Primeiro Plano. IRMÃO DO RÉU 04.

IRMÃO: Isso é o senhor que decide.

GUARACI: Eu sei que sou eu quem decido, mas eu queria saber sua opinião.

Plano 08: Primeiro Plano. RÉU 04 assiste ao depoimento do IRMÃO.

GUARACI (contnd): Tá bom, pode aguardar ali fora depois... Doutora?

Plano 09: Primeiro Plano. Outra promotora acompanha esta audiência. Trata-se da ELIANE DE LIMA PEREIRA.

ELIANE: É... ainda que ele tenha falado aqui sobre a motivação de um ato tão violento, pra mim essa motivação não foi suficiente pra excluir a aplicação de uma medida restritiva de liberdade. É um ato muito violento, a gente sabe que o pai, na verdade, tem a figura da lei. Então matar o pai tem um simbolismo que pesa demais, ainda que eu entenda que isso pudesse configurar um ato infracional análogo a um homicídio privilegiado, pelo os motivos aqui que a gente já pode apurar nos autos. Por esse motivo o Ministério Público vai requerer internação.

Plano 10: Primeiro Plano. Juiz GUARACI DE CAMPOS VIANNA.

GUARACI: Dada a palavra a defesa.

Plano 11: Primeiro Plano. Desta vez, a Defensoria Pública está representada pela defensora PATRICIA VILELA.

PATRICIA: Eu quero falar o que eu realmente estou achando. Aqui é a Vara da Infância. O ato praticado foi grave, mas o que importa nesse momento é atingir a ressocialização dele. É permitir que a sociedade ofereça o suporte que ele nunca teve para resolver qualquer questão. A medida de internação não vai resolver, vai agravar, vai ficar em contato com pessoas que realmente estão em conflito com a lei, que pega em arma, que assalta que mata...

Plano 12: Primeiro Plano. Juiz GUARACI DE CAMPOS VIANNA.

PATRICIA: ...o que não é o caso dele. Não é um menino voltado pro crime.

Plano 13: Primeiro Plano. Defensora pública PATRICIA VILELA.

PATRICIA (contnd): É um problema puramente emocional. Ele foi educado assim. O pai só dava essa resposta de agressão pra ele. Chegava atrasado, empurrava da escada. Não foi trabalhar...

Plano 14: Primeiro Plano. Promotora ELIANE DE LIMA PEREIRA.

PATRICIA (contnd): era cinto e também batia na mãe. Era só isso que ele via.

Plano 15: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04.

PATRICIA (contnd): Então ele respondeu a essa revolta desta forma.

Plano 16: Primeiro Plano. Juiz GUARACI DE CAMPOS VIANNA.

GUARACI: Eu não creio que seja bom pra você, nem pra sua mãe, você continuar em casa sem fazer nada. Então eu vou colocar você no CRIAM.

Plano 17: Primeiro Plano. RÉU 04.

GUARACI (contnd): Você vindo aqui uma vez por semana pra conversar com a psicóloga e nos finais de semana você vai pra casa. E esse tipo de criação que você teve...

Plano 18: Primeiro Plano. Juiz GUARACI DE CAMPOS VIANNA.

GUARACI (contnd): ...não justificaria você ter uma atitude como essa. Você no fundo, no fundo, sabe disso, não sabe? Sabe que você exagerou um pouco...

Plano 19: Primeiro Plano. RÉU 04.

RÉU 04: Sim, senhor.

GUARACI: Então, minha senhora, só estou avisando aqui...

Plano 20: Primeiro Plano. Juiz GUARACI DE CAMPOS VIANNA.

GUARACI (contnd) ...que ele não vai pra casa. Ele vai ter que ficar no CRIAM e vai ficar com a senhora só nos fins de semana.

Plano 21: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 04.

GUARACI (contnd): Dá uma cópia pra ela do registro.

Plano 21: Primeiro Plano. Juiz GUARACI DE CAMPOS VIANNA.

GUARACI (Contd): Podem ir... Pode ir também. Vamo lá.

Plano 22: Plano Geral. No quadro estão o juiz GUARACI, a Promotora ELIANE, a Defensora PATRICIA e a Escrivã atrás do computador.

GUARACI: Vamos lá que já viramos a noite.

GUARACI: Foi difícil mesmo esse caso.

PATRICIA: Muito difícil.

ELIANE: Acho que o senhor foi Salomônico.

Plano 23: Primeiro Plano. Juiz GUARACI DE CAMPOS VIANNA.

GUARACI: Não sei é que...

ELIANE: Não sei, o garoto agora me assustou um pouco. Ele tá muito apático... A impressão que eu tenho é que não caiu a ficha do que ele fez.

GUARACI: Não caiu não.

ELIANE: Não caiu e o negocio é... grave.

GUARACI: Pra mim ele ainda não tem consciência da repercussão do fato. O que ele fez, ele fez. Ele sabe. Mas...

22. (Cena 20 – Rotina I.P.S). 01:03:25 – 01:08:39

Plano 1: Plano Geral. Corredor do Instituto Padre Severino. Ouve-se a voz de um AGENTE.

AGENTE: Tem uma porra dum vacilão que tá atrasando todo mundo, hein, cumpadi. Um vacilão só tá atrasando a porra toda.

Plano 2: Plano Médio. AGENTE na porta de uma cela.

AGENTE: Se eu abrir essa porta aqui de novo o bagulho vai ficar louco pra vocês, hein. Se é pra esculachar eu vou esculachar geral. A porrada vai comer pra valer. Quem tem peito pra fazer, tem peito pra segurar essa porra. Se fosse 'k.ozada' não vinha pra cá pra essa porra. Ia trabalhar, não ia roubar.

Plano 3: Primeiro Plano. RÉU 04 olha por entre as frestas da cela a ameaça do AGENTE na cela ao lado.

AGENTE: Se eu voltar nessa porra aqui vai ficar ruim pra vocês. 'Cabô'. Quero papo mais porra nenhuma não. Se eu voltar nessa porra aqui, vou abrir essa merda aqui e vai ficar ruim pra vocês.

Plano 4: Primeiro Plano. RÉU 01 faz malabarismo com cabeças de escova de dentes.

Plano 5: Primeiro Plano. RÉU 03 fuma um cigarro

Plano 6: Primeiro Plano. RÉU 02 está pensativo.

Plano 7: Plano Close. Mãos do RÉU 01 brincando com cabeças de escova de dente.

Plano 8: Plano Geral. RÉU 04 ao fundo do quadro olha pelas frestas. Três jovens sentados em roda brincam com as cabeças de escovas de dente. RÉU 03 ao fundo fuma.

RÉU 01: Joga as pedrinhas primeira, joga primeiro. Bota as pedrinhas na mão e joga.

RÉU 01: Não, joga uma pro alto e joga uma dentro da casinha

Plano 9: Plano Geral. No corredor externo do IPS, jovens se deslocam acompanhados por agente.

Plano 10: Plano Conjunto. RÉU 02 e RÉU 03 estão na cela.

RÉU 02: *Faz força aí.*

Plano 11: Primeiro Plano. RÉU 03 força o musculo do bíceps.

Plano 12: Primeiro Plano. RÉU 02 também mostra os músculos.

Plano 13. Primeiro Plano. RÉU 03 continua forçando o músculo.

RÉU 02: *Porra, tu não tem nada aí.*

Plano 14: Primeiro Plano RÉU 03 coça a cabeça.

RÉU 02: *Por que você fez essa tatuagem aí?*

RÉU 03: *Porque eu gostei.*

RÉU 02: *Gostou? Tu é crente?*

Plano 15: Primeiro Plano. RÉU 03.

RÉU 03: *Não.*

RÉU 02: *Sabe o que isso significa?*

RÉU 03: *Não.*

RÉU 02: *Nunca ouviu falar nada?*

RÉU 03: *Não.*

RÉU 02: *Então por que que tu fez, mano?*

RÉU 03: *Fiz porque eu quis mermo.*

RÉU 02: *Sem motivo nenhum?*

RÉU 03: *Sem motivo nenhum.*

RÉU 02: *Tem que ter um motivo. É pra te proteger essa parada...*

RÉU 03: *Acho que é.*

RÉU 02: *Acha que é? Tu faz um bagulho por que tu acha?*

Plano 16: Primeiro Plano. RÉU 02.

RÉU 02: *Tu faz um bagulho e nem sabe o significado...*

Plano 17: Primeiro Plano. RÉU 03.

Plano 18: Plano Detalhe. Tatuagem de RÉU 03. Lê-se no braço “Jesus Cristo”.

Plano 19: Plano Americano. Agente coloca algemas em menores em fila.

Plano 20: Plano Geral. Menores entram em furgão. Trajam a camisa do I.P.S com a palavra “Audiência” estampada na parte inferior da blusa.

AGENTE: *Em silêncio aí.*

23. (Cena 21 – Cella de Espera da Vara de Infância e Juventude). 01:08:40 – 01:09:19

Plano 01: Plano Conjunto. Mão de AGENTE tira algemas do RÉU 03.

AGENTE: Bora. Fica quieto aí, porra. Seu merda.

Plano 02: Plano Médio: Menor senta e aguarda. A porta se fecha.

AGENTE: Silêncio, hein.

24. (Cena 22 – Audiência “Tráfico de entorpecentes”). 01:09:19 – 01:15:20

Plano 1: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: Boa tarde, senhores.

LUCIANA (contnd): Quero saber se são verdadeiros esses fatos que dão conta que no dia 12 de janeiro de 2006, por volta das 19:45...

Plano 02: Plano Geral. Dois policias estão de pé. O Promotor RENATO LISBOA ao lado da Juíza. O Defensor Público TADEU VALVERDE ao lado dos policiais, no outro canto da mesa, de perfil para a câmera.

LUCIANA (contnd): ..., rua Aratanji, Coelho Neto, o representado, consciente e voluntariamente, vendia e guardava para fins de tráfico, 97 embalagens de cor verde, fechadas por nós, contendo total 6.8 gramas de cocaína.

Plano 3: Primeiro Plano. RÉU 03. Observa depoimento dos PMS.

LUCIANA (contnd): Os policiais apreenderam o representado que estava com a quantia de treze reais, bem como a aludida substância.

LUCIANA: Então o senhor fica e o senhor aguarda lá fora. (LUCIANA dispensa o PM02)

Plano 4: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA (contnd): Você poderia me contar como tudo se passou?

PM01: Nós íamos em patrulhamento, eu e o companheiro.

Plano 05: Plano Conjunto. PM 01 está de costas para a câmera. Promotor RENATO LISBOA no segundo plano, de frente.

PM01(contnd): Um cidadão, anonimamente, viu a gente procurando tóxico e falou: ‘tá aqui não, tá ali embaixo’. Aí deu as características dele e o apelido. Nós ficamos observando...

Plano 06: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 03.

PM01 (contnd): E ele tava assim lá... na Biroasca.

Plano 07: Plano Conjunto. PM 01 está de costas para a câmera. Promotor RENATO LISBOA no segundo plano, de frente.

PM01 (contd): *E aí tinha um outro indivíduo que vinha com os viciados, levava até ele, pegava o dinheiro. Ele atravessava a rua, ia debaixo da telha, panhava a substância e ia embora. Aí a gente ficou a base de uns 15 minutos observando. E presenciamos os três, no caso com este, junto outro que era comparsa dele e não conseguimos prender.*

Plano 08: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: *Mas quem ia e pegava a droga próxima ao entulho e recebia o dinheiro é o menor que aqui está?*

Plano 09: Primeiro Plano. RÉU 03.

PM01: *É.*

LUCIANA: *Com isso, o senhor pode me dizer que viu o menor aqui presente exercendo o tráfico ilícito de substâncias entorpecentes?*

Plano 10: Plano Conjunto. PM 01 está de costas para a câmera. Promotor RENATO LISBOA no segundo plano, de frente.

PM01: *Sim, senhora.*

LUCIANA: *Depois o senhor pôde constatar que este local onde estava os tais embrulhos era o local onde ele ia buscar a droga?*

PM01: *Sim, senhora.*

LUCIANA: *Pois não, doutor.*

Plano 11: Primeiro Plano. RÉU 03.

RENATO LISBOA: *Ele tem alguma versão pro dinheiro que foi encontrado com ele?*

LUCIANA: *E o dinheiro que foi encontrado com ele. Quanto que foi encontrado com ele?*

PM01: *Treze reais.*

LUCIANA: *Que com o representado foram encontrados treze reais. (ditando para a escritã)*

Plano 12: Primeiro Plano. Defensor Público TADEU VALVERDE.

Plano 13: Plano Conjunto. PM 01 está de costas para a câmera. Promotor RENATO LISBOA no segundo plano, de frente.

LUCIANA: *Então o senhor está dispensando, muito obrigado e tenha uma boa tarde.*

Plano 14: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: *Medida?*

Plano 15: Primeiro Plano. Promotor RENATO LISBOA.

RENATO: *É, excelência, eu acho que ele não tem passagem, né.*

TADEU: *Deve se observar a baixa compleição física dele...*

Plano 16: Primeiro Plano. RÉU 03 senta a cadeira.

TADEU (contnd): *ou seja, no CRIAM, ou qualquer outro lugar que ele pegar, vai ser massacrado em razão da sua compleição física, até porque é primário...*

Plano 17: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: *Ele não tem nada nos registros?*

RENATO: *Não.*

TADEU: *Ele tem o suporte familiar, né...*

RENATO: *Você nasceu quando?*

Plano 18: Primeiro Plano. RÉU 03.

RÉU 03: *Não sei não.*

RENATO: *Não lembra o seu aniversário, rapaz?*

RÉU 03: *Não.*

RENATO: *Tem 14 anos, 15...*

RÉU 03: *Eu tenho 14.*

RENATO: *O problema é a quantidade, né... São 97.*

TADEU: *Mas eram só 6 gramas, é porque os sacolés tinham muito pouco. Eram só 6g de cocaína.*

LUCIANA: *Garanto pra você, olha pra mim...*

LUCIANA (contnd): *Garanto pra você que se você tivesse em casa, você não teria sido preso. Você não estaria no Padre Severino agora.*

RENATO: *Você tava estudando?*

RÉU 03: *Não*

LUCIANA: *Tava de bobeira na rua, em um local de venda de drogas... Tava no tráfico, não tava?*

RÉU 03: *Não.*

Plano 19: Primeiro Plano. RÉU 03.

LUCIANA: *Os policiais já tiveram aqui, já falaram que você tava no tráfico.*

RÉU 03: *Eles tavam me olhando.*

LUCIANA: *Quer dizer, então, o quê que acontece agora: te garanto que se você estivesse no colégio ou em casa, você estaria livre da situação que você está passando aqui agora.*

Plano 20: Primeiro Plano. Defensor Tadeu Valverde.

LUCIANA (contnd): *Livre do vexame que você está fazendo sua mãe passar.*

Plano 20: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: *A pergunta pra você é, olha pra mim: Valeu? Valeu ou não valeu? Valeu?*

RÉU 03: *Valeu.*

LUCIANA: *Tá bom pra você então, posso deixar você na instituição?*

TADEU: *Acho que ele não entendeu a pergunta.*

LUCIANA: *Valeu você ter ficado no local onde você tava lá? Valeu você não tá estudando?*

Plano 21: Primeiro Plano. RÉU 03

LUCIANA (contnd): *Valeu você tá fora de casa?*

RÉU 03: *Não.*

RENATO: *Excelência, eu tô achando que a liberdade assistida não vai ser suficiente, porque ele tava muito sem controle pela mãe.*

Plano 22: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 03

Plano 23: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: *Qual o morro lá, a favela?*

RÉU 03: *Morro da Pedreira.*

LUCIANA: *Você mora lá?*

RÉU 03: *Moro.*

LUCIANA: *Ah, não vou deixar não... Porque senão ele vai voltar pra lá.*

RENATO: *Pois é.*

LUCIANA: *'Nêgo' não vai te procurar por causa da carga que você perdeu não?*

RÉU 03: *Não, não era bandido.*

LUCIANA: *Ele vai ganhar o CRIAM.*

LUCIANA (contnd): *Ele vai ganhar o Criad. Ele vai ganhar o Criad e nos finais de semana ele vai sair e vai ir pra casa. Agora a senhora tem outro local pra ele ficar?*

Plano 24: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 03 balança a cabeça negativamente.

LUCIANA: *Ou então, tudo que eu posso dizer pra senhora, é pra no final de semana, quando ele tiver em casa, a senhora segurar esse menino em casa.*

Plano 25: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA (contnd): *A senhora vai passear com ele numa praça que seja longe da favela, mas fique junto com ele, porque se soltar ele, ele não vai voltar pro CRIAM. Vão arregimentar ele de novo pro tráfico de drogas. Aí não tem como...*

Plano 26: Primeiro Plano. MÃE DO RÉU 03.

LUCIANA (contnd): *eu dar um outro CRIAM pra ele. Ele vai voltar pra cá e vai ser internado.*

Plano 27: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA (contnd): *Porque se ele ficar lá a senhora vai perder o controle, ou então vai perdê-lo, vão matar ele. Infelizmente, eu tô sendo sincera com a senhora. A senhora sabe que é assim que funciona.*

TADEU: *Excelência, tendo em vista que ele é usuário de maconha, eu sugiro que...*

LUCIANA: *Vamos colocar.*

Plano 28: Primeiro Plano. RÉU 03.

LUCIANA (contnd): *Agora se você pular o CRIAM, se você não voltar na segunda-feira, no horário que tiver que voltar, você sabe que vão te grampear na rua, não sabe? Então encara o CRIAM, que lá você vai ter escola, profissionalização...*

Plano 29: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA (contnd): *Encara como uma chance que eu tô te dando. Saiba honrar e aproveitar essa chance. Porque eu, e nem ninguém aqui, tá exigindo a sua vida em troca de nada. Mas os traficantes tão. Porque você que vai tomar tiro se a policia chegar.*

Plano 30: Primeiro Plano. RÉU 03.

LUCIANA (contnd): *Se você tiver lá, de bobeira ou não, você que vai tomar tiro.*

LUCIANA: *E se você voltar, eles certamente vão querer que você pague pela carga que você perdeu. Você tá entendendo o que eu tô querendo te dizer.*

RÉU: *Tô.*

LUCIANA: *Sabe que eu não tô mentindo pra você.*

Plano 31 Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA (contnd): *Então abre teu olho. Cumpre o CRIAM direitinho. Fugiu, um abraço. Estamos entendidos? Estamos? Então diz.*

Plano 32: Primeiro Plano. RÉU 03.

RÉU 03: *Estamos entendidos.*

25. (Cena 23 – Atores não profissionais nas comunidades de origem, RÉU 03). 01:15:20 – 1:17:40

Plano 1: Plano Geral. Dois menores jogam cartas no meio da rua. Um deles é o garoto que interpreta o RÉU03

Jovem: *Quanto.*

ATOR RÉU 03: *Quatro.*

Jovem: *Quadrilha.*

Plano 2: Primeiro Plano ATOR RÉU 03

Jovem: *Quanto?*

ATOR RÉU 03: *Vai, mano!*

Menor: *20.*

Menor (contnd): *Te falei, pô. Sou algum otário? Isso aqui é jogo de bandido...*

Plano 3: Plano Geral. Frente da moradia do ator que interpreta o RÉU 03. Há diversos entulhos no chão. A casa está inacabada. Um porco anda pelo local. Ele adentra a casa.

Plano 4: Plano Geral. Interior da moradia. Menino que interpreta o RÉU 03 está sentado na cama com a mãe e abraça irmãos caçulas. O jovem deixa o local.

INSERT Lettering: 230 – Tráfico. Fugiu do CRIAM. Duas semanas depois foi morto com três tiros nas costas.

26. (Cena 24 – Atores não profissionais nas comunidades de origem, RÉU 04). 01:17:41 – 1:18:20

Plano 1: Plano Médio. Jovem que interpreta o RÉU 03 solta pipa no meio da rua.
INSERT Lettering: 251 – Homicídio. Não frequenta o CRIAM nem vai a escola.

27. (Cena 25 – Atores não profissionais nas comunidades de origem, RÉ 02). 01:18:21 – 1:19:15

Plano 1: Plano Médio. Atriz que interpreta a RÉ 02 amamenta um bebê. No quarto, as paredes são rebocadas e não há muita organização.

INSERT Lettering: 62 – Roubo. Fugiu do CRIAM. Mora com a mãe e com o filho.

Quando ela se levanta, percebe-se que está grávida novamente.

28. (Cena 26 – Atores não profissionais nas comunidades de origem, RÉ 03). 1:19:15 - 1:19:40

Plano 1: Plano Médio. Atriz que interpreta RÉ 03 está sentada no banco do ônibus.
Lettering: 55 – Roubo. Fugiu do CRIAM.

29. (Cena 27 – Atores não profissionais nas comunidades de origem, RÉ 01). 1:19:40 – 1:20:11

Plano 1: Plano Médio. Atriz que interpreta RÉ 01 fuma na laje de uma comunidade.
INSERT Lettering: 40 – furto. Estuda e mora com a mãe.

30. (Cena 28 – Atores não profissionais nas comunidades de origem, RÉU 01). 1:20:12 – 1:20:51

Plano 1: Plano Médio. Ator que interpreta o RÉU 01 limpa carro em uma oficina automotiva.
INSERT Lettering: 184 – Roubo. Fugiu do CRIAM.

31. (Cena 29 – Atores não profissionais nas comunidades de origem, RÉU 02). 1:20:52 – 1:21:28)

Plano 1: Plano Médio. Jovem que interpreta o RÉU 02 está sentado na cama de uma cela do Internato JLA.

INSERT Lettering: 142 – Roubo com arma. Cumpre internação na Escola JLA, a *Mansão*.

Plano 2: Plano geral. Três jovens de costas olham pela janela de uma cela.

32. (Cena 30 – Audiência “Liberdade Assistida”). 1:21:29 – 1:26:49

Plano 1: Plano Geral. Na sala de audiência estão o Promotor RENATO LISBOA, a Juíza LUCIANA FIALA, o Defensor Público TADEU VALVERDE e a Escrivã atrás do monitor de computador.

LUCIANA: *Quer dizer que você fugiu do Padre Severino? E agora te grampearam na rua.*

RÉU 05: *Eu tava trabalhando, senhora, de engraxate.*

LUCIANA: *Quer dizer, foge, fica com a dívida pendente. Nêgo te pega na rua, trabalhando ou não.*

Plano 2: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA (contnd): *Porque antes de trabalhar tu devia. E o que tu devia, tinha que pagar.*

RÉU 05: *É.*

LUCIANA: *Só que você não pagou. Você fugiu, ralou e não pagou. Resultado é esse que tá aqui agora.*

TADEU: *Nunca mais fez nada de errado depois que fugiu da ressocialização né?*

Plano 3: Plano Conjunto. RÉU 05 de costas e Promotor RENATO, no segundo plano, de frente para a câmera.

RÉU 05: *Não, porque eu tava trabalhando de engraxate. Não tinha como roubar.*

LUCIANA: *Você tava pagando um roubo no Padre Severino, não é isso.*

LUCIANA (contnd): *Então, o que eu não concordo é você simplesmente fugir. Tchau, abraço. Eu acho que isso não tá certo.*

O promotor interrompe e mostra o processo para a Juíza.

RENATO: *Eu não tô entendendo isso aqui...*

LUCIANA: *Nem eu...*

LUCIANA (contnd): *É porque esse é o segundo processo, Dr., você tem que ver o primeiro.*

RENATO: *Mas o segundo é que é isso.*

TADEU: *Ele tava lá aguardando alguma... Ele tava lá aguardando o julgamento.*

O Promotor folheia o processo...

TADEU: *Ele tava no Padre. Você não tava lá aguardando a audiência de continuação?*

RÉU 05: *É...*

TADEU: *Ele tava lá. Era isso mesmo que aconteceu em 2002. Fizeram um buraco no muro e ele fugiu no dia.*

Plano 04: Primeiro Plano. Juíza Luciana Fiala.

LUCIANA: *Não, mas não foi isso. Porque segundo a corte aqui ele estava em L.A. Se ele tava em L.A ele não tava aguardando.*

Plano 05: Plano Conjunto. Promotor RENATO e RÉU 05.

RENATO: *Porque tem uma decisão de liberdade assistida no processo do roubo.*

TADEU: *Vai ver se concedeu a L.A e ele fugiu antes de se implementar a L.A...*

RENATO: *Não, porque ele não foi ouvido nessa audiência.*

Plano 06: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

Plano 07: Plano Conjunto. Promotor RENATO e RÉU 05

RENATO: *Você só tinha essa passagem por roubo?*

RÉU 05: *Eu só tinha essa passagem.*

RÉU 05 (contnd): *O que acontece: eu tenho um filho de um ano e dois meses. Porque me falaram que meu filho tava passando dificuldade de comer. O que que acontece: minha mãe mora em barraco e não tem condições de sustentar minha esposa e meu filho. Eu não sei o que é L.A porque eu estudei até a terceira série...*

Plano 08: Primeiro Plano. Juíza LUCIANA FIALA.

LUCIANA: *L.A é liberdade assistida.*

RÉU 05: *Eu não sei o que que é L.A e eu fugi.*

Plano 09: Plano Conjunto. Promotor RENATO e RÉU 05.

RENATO: *Te prenderam dentro da casa de uma pessoa quando você tinha fugido do Padre Severino, não foi?*

RÉU 05: *Foi.*

RENATO: *Mas isso foi em 2002, não foi?*

RÉU 05: *Foi.*

RENATO: *E aí você fugiu de novo como?*

RÉU 05: *No mesmo dia.*

TADEU: *O buraco tava aberto.*

RENATO: *Você fugiu duas vezes no mesmo dia?*

O Promotor RENATO ri.

TADEU: *Ao invés de tamparem o buraco, botaram um policial pra tomar conta do buraco. Aí os adolescentes fugiram. Fugiram todos os adolescentes nessa época.*

Plano 10: Primeiro Plano. TADEU VALVERDE.

TADEU (contnd): *Infração de baixa gravidade. Tem como extinguir o feito.*

LUCIANA: *Eu não tô entendendo nada. Esse processo tinha que vir certificado pelo cartório.*

TADEU: *Mas eu lhe explico.*

LUCIANA: *Eu não tenho que ficar decifrando.*

TADEU: *Me dá aqui o processo, eu já sei, eu já conheço esse caso.*

Plano 11: Plano Conjunto. Promotor RENATO ao fundo e RÉU 05 de costas pra câmera.

RENATO: *Você fugiu no dia que você fez a audiência aqui? Será que foi isso?*

TADEU: *Foi!*

RENATO: *Você veio pra audiência e depois foi pro Padre Severino. Aí no mesmo dia você fugiu?*

RÉU 05: *Foi. Aí o que que acontece... aí fizeram a rebelião.*

RENATO: *Eu sei, mas nesse dia que você foi ouvido aqui... Você fez audiência aqui. Igual tá fazendo agora...*

RÉU 05: *Ahan.*

RENATO: *Aí você foi pro Padre Severino, nesse mesmo dia você fugiu?*

RÉU 05: *Aí estourou a rebelião, aí eu fugi. No mesmo dia.*

RENATO: *Acho que ele fugiu do Padre Severino quando já tinha liberdade assistida.*

Plano 12: Primeiro Plano. TADEU VALVERDE.

TADEU: *É isso que eu tô falando.*

LUCIANA: *Você ia sair no dia seguinte. Você ia sair em liberdade no dia seguinte. Só que você fugiu.*

Plano 13: Plano Conjunto. Promotor RENATO ao fundo e RÉU 05 de costas pra câmera.

RÉU 05: *Mas eu não sabia.*

RENATO: *Aí não da pra voltar não... (rindo)*

TADEU: *A questão é a seguinte, por isso que ele está falando aqui: “não entendi o que é liberdade assistida”.*

RENATO: *Vamos dar uma chance pra ele ... (rindo).*

Plano 14: Primeiro Plano. TADEU VALVERDE.

TADEU: *Tem que extinguir.*

RENATO: *Você fugiu mal. Você já ia sair em liberdade.*

Plano 15: Plano Geral.

RÉU 05: *Mas eu não sabia, doutor. Eu não sabia o que que era L.A.*

RENATO: *Tá bom (rindo). Se você não tivesse fugido, tava tudo resolvido naquela época, rapaz.*

LUCIANA: *Tu tá perdido no tempo e no espaço, malandro. Tu abre teu olho. Porque agora tu vai cair numa vara criminal por qualquer besteira que tu faça. E não fica arrumando filho com 20 anos não, sendo engraxate, porque engraxate não é profissão.*

RÉU 05: *Mas senhora, ganha bem, o que que acontece...*

LUCIANA: *Ganha bem, o quê? Engraxate? (rindo)*

RÉU 05: *Dá pra tirar 30 reais por dia.*

LUCIANA: *(rindo) Guarda: Tu não vai voltar mais pra cá, tu vai em vara criminal. Eu tô vendo que de dim dim, de fazer conta, você entende. Sacou? Então vai. Vai.*

RENATO: *Você tá livre aqui, acabou isso aqui, tá. Mas te cuida.*

RÉU 05: *Então eu não vou ficar preso ainda não?*

Todos: Não.

TADEU: *Olha só, você vai ser liberado, mas olha só, não faça nada errado.*

Promotor RENATO e LUCIANA riem.

LUCIANA: *Ninguém merece isso. (rindo)*

RENATO: *Você vai sair hoje.*

LUCIANA: *Agora, não me aparece mais aqui não.*

RÉU 05: *Não, senhora*

LUCIANA: *Não me aparece mais aqui não, vai.*

TELA EM BLACK

33. (Sequência – Créditos Iniciais): 01:26:49 – 01:28:30

Direção e Roteiro: Maria Augusta Ramos

Produzido por: Diler Trindade

Produtora Associada: Maria Augusta Ramos

Produtor Executivo: Telmo Maia

Produtor Delegado: Geraldo Silva de Carvalho

Direção de Fotografia: Guy Gonçalves

Som Direto: Pedro Sá Earp, José Moreau Louzeiro

Montagem: Maria Augusta Ramos, Joana Colier

Edição de Som e Mixagem: Denílson Campos

Direção de Produção: Henrique Castelo Branco, Mariana Vianna

Agradecimento especial: Juiz Guaraci de Campos Vianna

Juízes: Luciana Fiala de Siqueira Carvalho, Guaraci de Campos Vianna

Promotores: Renato Lisboa, Alexandra Carvalho Pires, Eliane de Lima Pereira

Defensores: Tadeu Valverde, Patrícia Vilela

Elenco Adolescente: Alessandro Jardim, Daniele Almeida, Guilherme de Carvalho, Isabela

Cristina Durães, Karina Lopes, Marco Aurélio Sant'Anna, Wilson dos Santos, Ighor dos

Santos Villela, Maicon da Silva Singh

34. (Sequência – Créditos Equipe Técnica em ROLL): 01:28:30 – 01:30:00