

Estigmas sociais em narrativas audiovisuais: consolidação e transgressão¹

Rosana de Lima Soares*

Resumo:

Tomando como ponto de partida a articulação *mídias e estigmas sociais*, este artigo aponta aspectos relacionados às suas redundâncias e ressonâncias em discursos audiovisuais. Para além da hipótese inicial de que as mídias, em suas variadas manifestações, operam como lugar de *reforço* (permanência) dos estigmas – percebida na análise de jornais impressos, revistas e telejornais –, ensaiamos uma outra possibilidade: a de nelas demonstrar a *transposição* (ruptura) de estigmas sociais. Apontar nos discursos midiáticos os espaços de manutenção ou de transformação dos estigmas é tarefa que nos propomos realizar a partir de resultados encontrados tomando como base filmes brasileiros exibidos em circuito comercial. Estendendo os argumentos apresentados e aplicando-os a um conjunto de filmes (documentais/ficcionais), pretendemos ainda levantar questionamentos sobre a temática tratada.

Palavras-Chave: Mídias; Estigmas sociais; Cinema brasileiro.

Abstract:

This communication aims to emphasize – among several possibilities in the media – the audiovisual discourses featured in Brazilian movies related to social stigmas. The extent of the sampling, motivated especially by the increase of national production in recent years, has led us to choose, among the films studied, those from which further analysis could be developed in relation to the stigmas present in them, taking them under two main points: on the one hand, the traditional division between films called “documentary” or “fictional”, and on the other hand, another separation, with methodological nature, between films of “consolidation” or “transgression” of stigmas.

Key words: Media; Social stigmas; Brazilian cinema.

* Doutora em Ciências da Comunicação e professora no Departamento de Jornalismo e no Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. Autora de *Margens da Comunicação: Discurso e Mídias* (São Paulo, Fapesp/Annablume, 2009). Email: rolima@usp.br.

Estigmas sociais em narrativas audiovisuais: consolidação e transgressão

Neste artigo, propomos destacar – entre diversas possibilidades nas mídias – os discursos audiovisuais apresentados em filmes brasileiros relacionados aos estigmas sociais². A abrangência da amostragem, motivada especialmente pelo aumento da produção nacional dos últimos anos, obrigou-nos a escolher, dentre os filmes pesquisados, aqueles a partir dos quais aprofundar as análises em relação aos estigmas neles presentes, tomando-os sob dois eixos principais: a tradicional separação entre filmes ditos “documentais” ou “ficcionais”, e uma outra, de caráter metodológico, entre filmes de “consolidação” ou de “transgressão” de estigmas.

Recentemente, notamos nas pesquisas em comunicação a prevalência de uma temática apoiada, sobretudo, nos estudos culturais e na psicanálise: as complexas relações envolvendo o convívio entre *cada um* e *todos os outros*, e os conflitos daí decorrentes, indissociáveis da sociedade em que estão inseridos. As chamadas “figuras de alteridade”³ presentes nos discursos midiáticos sinalizam, de maneira privilegiada, pontos de confluência e de demarcação dos estigmas sociais. É sempre em relação a um outro, diferente de nós (e supostamente inferiorizado), que os estigmas se articulam e apontam suas especificidades.

É interessante notar que na articulação *mídias e estigmas sociais* podemos acompanhar figuras recorrentes – como se uma regularidade (repetição, diferença⁴) acompanhasse tais tematizações. Entre elas, podemos citar movimentos sociais (como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra), questões de gênero (especialmente aquelas relacionadas às mulheres e aos homossexuais), questões raciais/étnicas (especialmente suas formas de representação), conflitos no oriente médio (e, por decorrência, as ações terroristas a ele associadas), tráfico de drogas (e, muitas vezes, os conflitos e desigualdades sociais dele derivados). Essas e outras temáticas se fazem presentes também no cinema.

Tomando como postulado a definição das mídias como formas culturais articuladas a partir de formações discursivas e dotadas de uma dinâmica sobretudo narrativa, buscamos apontar configurações de estigmas sociais nelas presentes. Desse modo, acreditamos investigar, ao mesmo tempo, formas narrativas presentes nas mídias e seus possíveis efeitos de sentido em relação à permanência ou ao deslocamento de estigmas nelas cristalizados e (re)produzidos. Esperamos, dessa forma, contribuir para a

compreensão dos modos de articulação dos discursos midiáticos – por meio de suas narrativas audiovisuais – na construção de *laços sociais*.

Das imagens das mídias (especialmente na televisão e no cinema), já que há nelas algo que se repete enquanto estrutura – aquilo que as sustenta e organiza –, podemos afirmar que se constituem, também elas, em *discurso*. O que possibilita falarmos de laços sociais constituídos pelos discursos imagéticos, para além dos laços discursivos fundados na fala. Nas oscilações entre redundâncias e ressonâncias, portanto, vemos surgir os efeitos de sentido de manutenção ou transformação de estigmas, confirmando posições já estabelecidas ou, ao contrário, deslocando-as.

Dessa forma, ao tratar das mídias audiovisuais, notadamente em filmes de longa-metragem, encontramos um ponto que, mais do que conclusivo, possibilita desdobramentos. Observando os discursos midiáticos vemos que os estigmas sociais podem ser problematizados sob uma vertente antes insuspeitada: ao tomarmos os conceitos de redundância e ressonância, referimo-nos à variação entre estigmas de *reforço* e estigmas de *transposição*, levando-nos à conclusão de que muitos desses discursos realizam em graus maiores ou menores o movimento entre esses dois pólos complementares, e de forma alguma antagônicos. Mais do que uma oposição, redundância e ressonância são pensadas como processos de construção de imaginários e identidades sociais⁵.

Dentre os discursos que contribuem para consolidar ou para criar novas imagens sobre os estigmas sociais, notamos diferentes encenações de seus temas e personagens; ausências e presenças inscritas na narrativa; e demarcações de identidades e alteridades. Percorrendo jornais, revistas, telejornais e filmes notamos um alto grau de *redundância* e de preservação dos lugares sociais estabelecidos⁶. Os estigmas de reforço operam como marcadores desses lugares, articulando narrativas que se repetem mesmo entre diferentes mídias e assegurando a repetição de preconceitos socialmente estabelecidos. No caso específico do cinema, entretanto, seus filmes revelam graus maiores de *ressonância*, apresentando aberturas e formas narrativas singulares em relação aos estigmas sociais, como demonstraremos a seguir.

Os espaços de reforço e/ou transposição de estigmas, bem como os lugares ocupados e as possibilidades de deslocamento dos sujeitos sociais, serão tomados como ponto de partida para análise dos filmes. Além disso, como dissemos, trataremos especificamente de discursos audiovisuais a fim de delimitar fronteiras entre *fato* e *fantasia* em filmes não-ficcionais e ficcionais⁷. Assumindo que a ficção – em sentido ampliado – é elemento

articulador de qualquer forma narrativa, a tematização dos estigmas sociais se dará de modo transversal, percorrendo os modos de relatar os estigmas presentes no cinema brasileiro. Na variedade de seus discursos verbais e visuais, esperamos apontar os espaços de passagem entre *consolidação* e *transgressão* nas imagens analisadas.

Considerando o recente (e relevante) aumento das produções cinematográficas brasileiras, optamos por tratar apenas de filmes nacionais. Como recorte cronológico, elegemos os anos de 2003 a 2008, constituindo uma amostragem não-aleatória dos lançamentos desses anos sem uma preocupação exaustiva – seja no sentido de abordar qualitativamente todos os filmes lançados, seja no sentido de explorar os filmes em termos quantitativos. Para complementar esse período, selecionamos alguns filmes lançados em 2002, de certa maneira precursores dos filmes lançados em 2003; incluímos, ainda, alguns dos lançamentos de 2009, propondo uma continuidade entre estes e aqueles produzidos em 2008. Dessa forma, a análise adquire caráter exploratório a partir dos seguintes critérios de seleção:

- a) Filmes que representam certa tendência no cinema brasileiro contemporâneo ao tratar de temáticas políticas e sociais de forma crítica e engajada.
- b) Filmes cujas temáticas estejam relacionadas, ainda que de forma tangencial, à problemática dos estigmas sociais.
- c) Variedade de filmes nacionais, elegendo aqueles que apresentam aspectos singulares e, sobretudo, diferenciados entre si.
- d) Filmes realizados no Brasil, documentais ou ficcionais, excluindo filmes adaptados de seriados televisivos, comédias (incluindo suas variações, como as comédias românticas), filmes infantis e de animação.

A partir dos critérios apontados, constituímos a amostragem de filmes documentais ou ficcionais (para usar sua denominação corrente) no período assinalado. Neste artigo, destacamos aqueles lançados entre 2007 e 2009⁸ mantendo, entretanto, a tabela referente à amostragem completa como forma de ampliar os resultados trazidos. O gênero documentário⁹ traz parâmetros consistentes para pensarmos a questão dos estigmas sociais, pois utiliza elementos de referencialidade de modo semelhante às reportagens jornalísticas¹⁰. De outro lado, os filmes de ficção colaboram para acrescentar novos aspectos à temática, sobretudo por utilizarem formas narrativas específicas em seus discursos. Ainda assim, é importante lembrar que as fronteiras entre o documental

e o ficcional têm sido constantemente desafiadas, estreitando seus limites, como tratado por diversos autores¹¹.

A amostragem foi constituída de forma não-aleatória a partir de sua *demarcação temática*, apresentando filmes que consideramos pertinentes à questão dos estigmas sociais; explorar cada um deles em suas características verbais e visuais, ou apresentar categorias particulares de análise, é tarefa que exigiria maior espaço. Chegamos, assim, à seleção final não tanto no intuito de excluir os demais filmes, mas de buscar os mais representativos tanto para a pesquisa quanto para o panorama do cinema nacional contemporâneo.

Os dados sobre os anos de 2007, 2008 e 2009 encontram-se dispersos nas fontes consultadas, mas encontramos os seguintes números de lançamentos em circuito comercial: em 2007, por volta de 70 filmes; em 2008, por volta de 80 filmes; e, em 2009, por volta de 70 filmes. Observando os filmes a partir dos estigmas sociais, temos 25 títulos selecionados em 2007; 22 títulos em 2008; e 24 títulos em 2009. Considerados a partir dessa temática, o número total é de 71 filmes, ou seja, aproximadamente um terço dos 220 filmes lançados nos três anos. Mais uma vez, é interessante indagar o que esses números revelam.

Retomamos, assim, questões propostas para o período anterior (2003-2006)¹², destacando a grande presença de filmes ligados aos estigmas sociais. Afinal, o que esses filmes apontam em relação ao cinema brasileiro e aos discursos midiáticos nele engendrados? Acreditamos que a forte tônica em enredos políticos e de crítica social determina de antemão sua vinculação ao tema dos estigmas sociais. A amostragem poderia ser ainda mais extensa se não tivéssemos excluído os gêneros acima indicados, bem como filmes voltados para temas do cotidiano sem menção direta aos estigmas sociais. Uma exceção a esse recorte são os filmes de Jorge Furtados: ainda que possam ser considerados como comédias (predominantemente juvenis) têm características próprias sobretudo no que diz respeito às relações entre referencialidade e não-referencialidade narrativas.

Como aproximação inicial ao tema, apontaremos características julgadas relevantes para os filmes selecionados. Um primeiro aspecto a ser notado é o progressivo aumento do número de produções documentais ocorrido, especialmente, nos últimos cinco anos. Esse movimento pode ser apontado desde a década de 1990 mas, nos anos 2000, tem sido particularmente intensificado. Nessa produção, há enorme variedade: de projetos mais ambiciosos a filmes mais pontuais; de cinebiografias a recriações históricas; de trabalhos

feitos por cineastas experientes até aqueles realizados por iniciantes; de filmes com formato mais próximo ao documentário ou às reportagens jornalísticas. Nesse mosaico, chama atenção, especialmente nos últimos três anos, a grande quantidade de documentários musicais. Notemos que não se trata de clipes ou shows em dvd, mas de produções sofisticadas e tão variadas quanto os próprios formatos do documentário, abrangendo aspectos históricos, culturais, sociais, políticos ao tratar de temas relacionados à música.

Uma segunda característica diz respeito justamente à confirmação do borramento de fronteiras entre os chamados campos do "documentário" e da "ficção". Grande parte dos filmes realizados nos últimos anos poderia ser enquadrada em uma ou em outra categoria de modo indistinto, se não soubéssemos, de antemão ou por informação externa, em qual gênero se insere. Nesse ponto, a relação com o público se coloca no sentido de possibilitar usos e apropriações singulares ou de, por outro lado, conformá-los a partir de coerções dos gêneros cinematográficos. Tal fato representa um momento singular no cinema brasileiro, apontando para superações e desafios nos discursos audiovisuais, tanto em termos técnicos como estéticos e narrativos. Naturalismo e referencialidade misturam-se com fantasia e imaginação, problematizando as dicotomias entre realidade e ficção, tornando obsoletas separações antes rígidas e obrigando a novas conceituações desses elementos.

Se tomarmos, portanto, o borramento de fronteiras entre essas formas narrativas e, de modo mais amplo, assumirmos o postulado de que toda narrativa é *ficcional* – não apenas no sentido de fabulação, mas na impossibilidade dos discursos recobrirem o real¹³ – traços da linguagem documental (ou de *ficção referencial*) e traços da linguagem literária (ou de *ficção narrativa*) podem ser percebidos, em maior ou menor grau, em praticamente todos os filmes encontrados. Ainda com respeito às fronteiras entre referencialidade e não-referencialidade, um outro aspecto chama nossa atenção: entre os realizadores, também há transposição de fronteiras; ou seja, diretores iniciantes ou veteranos em determinado gênero (documental/ficcional) fazem incursões (bem sucedidas) no gênero divergente, como se hoje também não fosse possível aloca-los em categorias estanques.

Finalmente, notamos como terceira característica comum histórias freqüentemente compostas por personagens marcantes, atuando como fios condutores dos enredos e, muitas vezes, estabelecendo com outras vozes lugares ambivalentes na constituição da função de narrador no filme¹⁴. Nesse sentido, os sujeitos passam a ser retratados em

suas contradições e desafios, como se a idéia de autoria deixasse de operar em oposição às formas genéricas e passasse a ser vista como elemento articulador dos filmes por meio de seus personagens¹⁵.

Em relação à produção anual, em 2007 temos um total de 25 filmes associados aos estigmas sociais. Desses, destacamos os documentários *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 105'), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 90') e *Santiago* (João Moreira Salles, 79') e os filmes ficcionais *Cidade dos homens* (Paulo Morelli, 110')¹⁶, *Saneamento básico, o filme* (Jorge Furtado, 112') e *Tropa de elite* (José Padilha, 118'). Notemos que entre eles há diversos pontos de contato, e que em sua maioria foram feitos por diretores experientes.

Entre os filmes de ficção, *Cidade dos homens* aproxima-se dos documentários por sua origem e modo de realização; *Tropa de elite*, por sua vez, considerado um dos grandes expoentes do cinema recente, além de guardar semelhanças com a linguagem documental foi dirigido por um documentarista. Em outra vertente narrativa ficcional, destacamos *Mutum* (Sandra Kogut, 95'), *Estômago* (Marcos Jorge, 100') e *Nome próprio* (Murilo Salles, 130'), filmes de alcance mais restrito em termos de divulgação e público, mas extremamente inovadores em termos de elementos visuais, narrativos, estéticos e tecnológicos. Dos 25 filmes constantes, quatro são produções documentais. Elegemos para análise os filmes *Juízo* e *Tropa de elite*, guardando em alguns momentos referências ao documentário *Jogo de cena*, especialmente pelas aproximações que realiza com o outro documentário.

O ano de 2008, de um total de 22 filmes, apresenta seis documentários. Entretanto, com exceção de *O tempo e o lugar* (Eduardo Escorel, 97'), realizado por um diretor mais experiente, nenhum alcançou maior visibilidade, o que acrescenta um dado peculiar à amostragem. Entre as produções ficcionais, ao contrário, inúmeras tiveram destaque, tanto em termos de público como de bilheteria, e entre elas destacamos *Ensaio sobre a cegueira* (Fernando Meirelles, co-produção Japão/Canadá, 118'), *Era uma vez* (Breno Silveira, 118'), *Linha de passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 108'), *Meu nome não é Johnny* (Mauro Lima, 124') e *Última parada 174* (Bruno Barreto, 110'). Desses filmes, dois caracterizam-se como produções transnacionais; um foi feito visando atingir um público mais amplo e os dois últimos guardam fortes elementos relacionados ao cinema documental (no caso de *Última parada 174* essa relação é ainda mais explícita, pois evoca o documentário *Ônibus 174*, de José Padilha, de 2002).

Por essa razão, optamos por abordar dois filmes ficcionais – *Meu nome não é Johnny* e *Última parada 174* – que trazem em si diversos elementos que podem ser associados à linguagem documental, tanto em seus aspectos narrativos como de produção. Para além dos filmes diretamente identificados aos estigmas por suas temáticas mais contundentes e de caráter social, destacamos *5 frações de uma quase história* (Cristiano Abud e outros, 96'), *Nossa vida não cabe num Opala* (Reinaldo Pinheiro, 104'), *Otávio e as letras* (Marcelo Masagão, 83') e *Pequenas histórias* (Helvécio Ratton, 80'; diretor de *Uma onda no ar*, de 2002) como produções que apontam formas inovadoras de se fazer cinema, sem operar em dicotomias consagradas.

Devido às características particulares dos lançamentos de 2009, julgamos relevante tratar desses filmes. De um total de 24 títulos, chama atenção o alto número de documentários constantes da listagem parcial apresentada: 13 filmes enquadram-se neste gênero. Mesmo com eventuais distorções numéricas, é inusitado que esse número seja tão representativo, trazendo à tona aspectos anteriormente apontados e sinalizando uma tendência não apenas de aumento numérico, mas também na divulgação de filmes documentários. É como se esse gênero houvesse encontrado um lugar privilegiado na produção cinematográfica recente, atendendo a diversas expectativas, temas, vieses, condições de produção e de circulação.

Dos documentários, destacamos *Fiel – O filme* (Andréa Pasquini, 92'), *Filmefobia* (Kiko Goifman, 80'), *Lóki – Arnaldo Batista* (Paulo Henrique Fontenelle, 120') e *Simonal – Ninguém sabe o duro que dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 86'); além de *Garapa* (110'), retorno de José Padilha ao documentário, e *Moscou* (78'), último longa-metragem de Eduardo Coutinho. Das produções ficcionais, destacamos *À deriva* (Heitor Dhália, 103'), *A festa da menina morta* (Matheus Nachtergale, 115'), *Jean Charles* (Henrique Goldman, co-produção Reino Unido, 93'), *O contador de histórias* (Luiz Villaça, 100') e *Verônica* (Maurício Farias, 109'), os três últimos bastante associados à tematização de violência e pobreza – e também por isso, mas não apenas, próximos da linguagem documental.

De modo ao mesmo tempo díspar e coincidente, o conjunto dessas obras audiovisuais aponta para um quadro abrangente do cinema brasileiro contemporâneo. Estendendo nossas reflexões, buscaremos demonstrar como os discursos desses filmes são figurativizados (as formas que os recobrem) e tematizados (como se articulam suas narrativas), especialmente naquilo que se refere a espaços fronteiros em que possíveis deslocamentos (ou transposições) podem ser notados. Por se tratar de filmes que

abordam, sobretudo, a questão da pobreza e certa crítica social à realidade brasileira, situamos a análise na questão dos estigmas sociais articulados nessas narrativas.

Como forma de apontar tais elementos, ensaiamos considerações em torno de filmes escolhidos como exemplares para tematizar os estigmas sociais no cinema, retomando os eixos documental/ficcional e consolidação/transgressão. Nesse segundo movimento, apresentamos a amostragem ampliada de 14 filmes (2003-2009) – em que foram selecionados dois filmes por ano (um documental e um ficcional). Entretanto, privilegiamos os filmes pertencentes ao triênio 2007-2009, destacando que os demais filmes (2003-2006) possuem diversos pontos de interseção com eles. Inicialmente, traremos uma síntese dos filmes para, em seguida, desenvolver uma análise contrastiva a fim de apontar as diferentes formas que seus discursos assumem em torno do reforço e/ou transposição de estigmas sociais a partir de categorias conceituais e metodológicas previamente definidas.

TABELA I			
FILMES DE FICÇÃO E NÃO-FICÇÃO (2003-2008)			
Ano	Filme de não-ficção	Filme de ficção	Observações
2003	<i>Ônibus 174</i>	<i>Carandiru</i>	O documentário <i>Ônibus 174</i> é de 2002 e foi selecionado por sua relevância.
2004	<i>De passagem</i>	<i>O prisioneiro da grade de ferro</i>	Destacamos os documentários <i>Entreatos e Peões</i> , por suas características interdiscursivas, e o filme <i>Cazuza</i> , por sua relação com a temática da aids.
2005	<i>A pessoa é para o que nasce</i>	<i>Cidade baixa</i>	Destacamos também os filmes <i>O fim e o princípio</i> e <i>Meu tio matou um cara</i> .
2006	<i>Falcão – meninos do tráfico</i>	<i>Os 12 trabalhos</i>	Destacamos o documentário <i>Estamira</i> e o filme de ficção <i>Árido movie</i> .
2007	<i>Juízo</i>	<i>Tropa de elite</i>	Fazemos referência ao filme <i>Saneamento básico</i> , que traz um documentário

			inserido em sua ficção, e ao filme <i>Jogo de cena</i> , documentário que dialoga com os demais.
2008	-x-	<i>Última parada 174</i> <i>Meu nome não é Johnny</i>	Selecionamos para o ano de 2008 dois filmes de ficção, pois houve poucos lançamentos de documentários relacionados ao tema.
2009	<i>Garapa</i>	<i>O contador de histórias</i>	Destacamos em 2009 o grande número de documentários, entre eles <i>Moscou</i> , <i>Filmefobia</i> e <i>Simonal</i> .

Um dos principais aspectos a ser destacado, como vimos, além da questão do reforço ou transposição de estigmas sociais, é a discussão sobre os limites entre a produção considerada ficcional e sua suposta oposição, formada por filmes não-ficcionais. É interessante reforçar que, nos últimos anos, assistimos a um esvaziamento dessa oposição, não apenas tornando mais tênues os limites que a separam mas, sobretudo, apontando para o caráter *ficcional* (no sentido de fabricação e construção) de qualquer obra audiovisual.

As fronteiras entre documentário e ficção, ou entre realidade e imaginação, nos levaram a tratar do tema das *margens* (ou *bordas*) enquanto metáfora para os espaços de transição criados nos filmes relacionados aos estigmas sociais. É nesse *entremeio* que vemos surgir possibilidades para um pensamento complexo, visando dar conta desta discussão de forma não-usual. O tema das *margens* e das *bordas* sugere aproximações entre essa abordagem e as narrativas audiovisuais tratadas no artigo.

Narrativas audiovisuais: estigmas sociais em filmes brasileiros

Nesse momento, tomaremos os filmes *Juízo*, *Tropa de elite*, *Jogo de cena* e *Saneamento básico, o filme*, seguidos de *Última parada 174* (e também *Ônibus 174*), *Meu nome não é Johnny*, *Simonal – Ninguém sabe o duro que dei* e *Moscou*, para tratá-los a partir dos dois eixos articuladores: apontar as formas como neles se opera a diluição entre

realidade e ficção, e propor um quadro geral da relação com o reforço e/ou transposição de estigmas sociais. Antes, porém, apresentamos uma breve síntese de seus enredos¹⁷.

Das produções de 2007, *Juízo* é provavelmente o filme menos conhecido, por se tratar de um documentário com produção modesta. Sua proposta, entretanto, é extremamente original¹⁸, justificando a escolha. O filme, dirigido por Maria Augusta Ramos, apresenta a trajetória de jovens menores de idade (terminologia geralmente usada para se referir a “meninos infratores” ou “jovens em situação de risco”) desde a prisão até seu julgamento. Como a identificação de jovens com menos de 18 anos é proibida por lei, em *Juízo* eles são representados por atores que vivem em condições sociais similares. As audiências, entretanto, foram de fato filmadas na II Vara de Justiça do Rio de Janeiro (RJ), onde os juízes recomendam, ao final de cada sessão, que os jovens tenham “juízo”. A edição, feita a partir de duas tomadas diferentes – uma factual, documentada nas próprias audiências com os meninos, e outra encenada, com os atores que iriam substituí-los –, cria um interessante contraste no documentário, embaralhando suas premissas enquanto forma narrativa referencial.

É nesse ponto que *Juízo* se encontra com *Jogo de cena*, documentário de Eduardo Coutinho que representa uma ruptura em sua produção, marcando uma fase de transição confirmada pelo recente filme *Moscou*, de 2009. Em *Jogo de cena*, 23 mulheres respondem a um anúncio de jornal e contam a história de suas vidas, que posteriormente é interpretada por atrizes. Dirigido por Coutinho (que realizou também *Edifício Master* e *O fim e o Princípio*), o elenco é formado por Marília Pêra, Andréa Beltrão e Fernanda Torres, além de atrizes desconhecidas e mulheres comuns que contam suas próprias histórias ou outras histórias enviadas. O filme desloca os campos do fato e da fantasia não para torná-los indistintos, mas para afirmar a força da ficção, tendo como cenário um teatro vazio. Diretor e entrevistas estão no palco, elas de costas para a platéia, que se encontra vazia. *Moscou*, por sua vez, foca o palco e as coxias do Galpão Cine Horto, QG do Grupo Galpão, em Belo Horizonte (MG). Ali, o diretor Enrique Diaz e seu elenco ensaiaram, em apenas três semanas, a peça “As três irmãs”, de Anton Tchekov, para que fossem filmados por Coutinho. O diretor acompanhou a experiência da montagem de uma peça que não seria encenada para o público, mas se esgotaria na própria filmagem dos ensaios e improvisações envolvidos em sua preparação. Ou seja, o objetivo era justamente o registro da própria montagem, sem ter um resultado final para além dos ensaios, e seria exibido não em forma teatral, mas como um documentário. Ao assumir este desafio, Coutinho ao mesmo tempo confirma e ultrapassa seu próprio método de trabalho, fortemente fundado em entrevistas, e parece afirmar explicitamente

que vemos *apenas* um filme, e não a reprodução de uma qualquer realidade (pré)existente fora deste discurso.

No campo ficcional, em 2007 tivemos a exibição do longa-metragem *Tropa de elite*. Retomamos sua trama sem esquecer os aspectos extra-fílmicos suscitados pelo filme de José Padilha, tanto em termos de distribuição e recepção, como de seus usos e apropriações em relação ao consumo cultural¹⁹. *Tropa de elite* conta a história de um capitão do Batalhão de Operações Especiais (Nascimento, mesmo sobrenome de Sandro, retratado em *Ônibus 174*) que quer deixar o posto e busca um substituto, ao mesmo tempo em que dois amigos, policiais com visões distintas sobre seu trabalho, destacam-se nessa disputa. Ficção com forte acento documental, o filme foi baseado em um livro escrito por um ex-capitão do Bope, e duas de suas principais polêmicas diziam respeito a um compromisso com a realidade que o filme deveria ou não ter (mesmo não sendo um documentário) e à maneira dissonante de apresentar seu suposto anti-herói.

De modo diverso, mas operando no mesmo viés de subversão de fronteiras entre fato e fantasia, temos *Saneamento básico, o filme*. Dirigido por Jorge Furtado (atualmente produtor e diretor de séries televisivas na Rede Globo), também documentarista (seu curta-metragem *Ilha das flores* é um dos mais reconhecidos documentários brasileiros), o filme relata a saga dos moradores de uma pequena vila, no sul do país, que planejam a realização de um vídeo para obter verbas públicas e usá-las na realização de uma obra de saneamento básico. O filme da comunidade dentro do filme de Furtado desmobiliza lugares-comuns, especialmente se pensarmos a mescla entre os enredos e os deslocamentos de seus personagens em cada um dos filmes.

Dos filmes de 2008, foram destacadas duas produções no campo ficcional, que serão contrastadas com os documentários *Moscou* (já mencionado) e *Simonal*, lançados em 2009. *Última parada 174*, de Bruno Barreto, despertou grande interesse junto ao público e à crítica não apenas pela história contada, mas por realizar uma versão ficcional do documentário *Ônibus 174*, de José Padilha, mesmo diretor de *Tropa de elite*. O filme de Babenco conta a história de Sandro Nascimento por meio do relato de dois jovens de nomes muito parecidos e idades próximas que passam a conviver com frequência devido à chacina da Candelária. Como lemos na sinopse do filme, que se passa no Rio de Janeiro, em 1983, o menino Sandro, filho único, vê sua mãe ser morta por dois ladrões. Fugindo da casa da tia, Sandro passa a conviver com um grupo de crianças de rua, acompanhados pelo trabalho de uma voluntária. Após testemunhar o trágico evento da

chacina na Candelária, onde oito meninos de rua foram mortos pela polícia, Sandro e Alessandro se aproximam.

A trama é bastante semelhante àquela contada por Padilha em seu documentário (que tem como foco a história de Sandro até o dia de sua morte, quando realiza o seqüestro de um ônibus urbano no Rio de Janeiro, morrendo nas mãos da polícia), o que possibilita contrastar as versões de "documento" e de "ficcionalidade" propostas pelos realizadores, acrescentando a isso o fato do documentário ter como característica singular a utilização de gravações exibidas pelos telejornais (que impressionam pelo tom sensacionalista, e pela quantidade de imagens disponíveis), cenas de arquivo, imagens do sistema de trânsito e depoimentos dos que vivenciaram o dia do seqüestro. A abordagem do documentário apresenta forte crítica social perante uma sociedade que produz episódios como esse, ao não cuidar de suas crianças por meio de ações políticas.

De modo semelhante, o filme *Meu nome não é Johnny*, dirigido por Mauro Lima, foi uma das grandes bilheterias do cinema nacional em 2008. Sua trama narra a história de João Guilherme Estrella, carioca de classe média que se tornou um dos maiores vendedores de drogas do Rio de Janeiro. Mais uma vez, o tema dos estigmas se faz presente de forma não-usual, relacionando o mundo do crime com a classe média das grandes cidades brasileiras, como em *Tropa de elite*, e mostrando a ação policial na relação com diferentes atores sociais. O documentário *Simonal*, por sua vez, resgata a trajetória de uma emblemática figura da música brasileira dos anos 1960, Wilson Simonal, através de depoimentos de pessoas que o conheceram e imagens de época em que se tornou cantor de grande sucesso. Simonal foi lançado por Carlos Imperial e alcançou enorme sucesso junto ao público. Acusado de ser informante da ditadura militar, fato que sempre negou e que jamais foi comprovado, o cantor negro de família humilde foi relegado ao esquecimento mesmo sendo figura emblemática da música brasileira. Ao mostrar sua história, o filme retrata também a história do país, reconstruindo-a em termos políticos e sociais. Dirigido por três realizadores – Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal –, seu subtítulo "ninguém sabe o duro que dei" é tirado de uma das músicas cantadas por Simonal e, ao mesmo tempo, estabelece um posicionamento sobre o cantor na perspectiva adotada pelo filme.

De modo complementar, destacamos dois outros filmes de 2009 – o documentário *Garapa* e a ficção *O contador de histórias*. O primeiro, terceiro longa-metragem de Padilha, acompanha o cotidiano de três famílias do Ceará para tratar da questão da fome sob a perspectiva daqueles que a vivenciam; de acordo com a ONU mais de 920 milhões de pessoas sofrem de fome crônica no mundo, dado que nos é apresentado no filme.

Com recepção controversa pela crítica devido à dureza das imagens apresentadas e à radicalidade ao tratar a fome em situações de extrema miséria – em preto e branco – o filme ao mesmo tempo nos aproxima da realidade das histórias contadas e delas nos afasta. O segundo filme destacado, dirigido por Luiz Villaça, também aborda de modo inusitado questões decorrentes da pobreza. Esta produção ficcional conta a história de Roberto Carlos Ramos, pedagogo mineiro e um dos grandes contadores de história da atualidade, sem perspectivas em sua infância conturbada. Criado na Febem, ele conhece aos 13 anos a pedagoga francesa Margherit Duvas, que desperta nele a vocação que mais tarde se tornaria sua profissão.

Desse conjunto de filmes, notamos um traço comum, já mencionado: todos realizam, a partir de distintas visadas, o embaralhamento entre os campos do documentário e da ficção, propondo talvez uma *forma impura*, além e aquém desses dois gêneros. Os hibridismos presentes nos filmes corroboram essa afirmação, apontando para deslocamentos também em relação aos estigmas retratados. Outro traço pode ser tomado como recorrente: de algum modo, seja por suas temáticas, pela abordagem realizada ou por posições éticas e estéticas, todos trazem como marca a possibilidade de transposição de estigmas.

Temos meninos em situação de risco no documentário *Juízo* que contrastam com a polícia assertiva do Bope em *Tropa de elite*, passando pela abordagem de questões sociais de modo inusitado, como vemos na vida cotidiana das atrizes encenando para uma platéia vazia em *Jogo de cena*, ou nos moradores transformados em amadores para realização de um filme dentro da ficção em *Saneamento básico*. Os filmes não se prestam, como vemos, a idéias prontas, intercambiando posições e atores sociais, desmobilizando os estigmas a eles associados.

Além desses traços, a precariedade da situação da infância e da juventude é matizada pelos vieses de um adolescente submetido à brutal exclusão social, retratado nos filmes de “ficção-documental” *Última parada 174* e *Ônibus 174*, tendo seu correlato no adolescente de classe média que vê nos pais os mesmos elementos passíveis de gerar revolta e indignação, como se aos jovens de *Meu nome não é Johnny* (escrito a partir da história vivida de fato por seu personagem) não fosse mais possível encontrar um papel social. Os documentários mais recentes – *Moscou* e *Simonol* – articulam no campo da arte, para além de dados factuais ou roteiros visando construir uma verdade absoluta, possibilidades de transpor e, quem sabe, diluir estigmas enraizados na sociedade.

Antigas dicotomias e posições radicais são questionadas nesses “documentários-ficcionais”, incluindo o lugar do realizador.

Nesses filmes, vemos a problematização do que seria considerado *genuíno* em oposição a algo tido como *falso*. Assim como nas obras literárias, as narrativas não são falsas porque não se pretendem verdadeiras; ao contrário, assumem seu caráter inventivo e fabuloso, mobilizando as platéias de modo por vezes desconfortável. Questões históricas são abordadas a partir de *realidades ficcionais* que colocam em funcionamento o aparato narrativo do cinema – mesmo em filmes que se pretendem comprometidos com exigências de objetividade e realismo, num movimento entre as *bordas do documento* e as *bordas da fantasia*. Ao subverter o campo do social e o campo do cinema, embaçando suas fronteiras, os filmes explicitam os artifícios comuns ao documentário e à ficção, e questionam as hierarquias pré-estabelecidas quando se trata de processos de estigmatização. Parecem, assim, apontar para a dimensão política das práticas culturais em sentido amplo, dimensão esta em que o espaço público e as identidades sociais se recriam.

Se assumirmos que não há a verdade dos fatos, mas apenas a verdade de discursos que se mostram verdadeiros, mais do que consolidar estigmas (ainda que em sua superfície possam se mostrar dessa forma) os filmes apontam para a superação do que é tido como estabelecido e para novas formas de codificação (produção) e decodificação (recepção) dos discursos midiáticos. Por meio de transgressões que reorganizam lugares e sujeitos, abrem brechas para outros modos de inserção social nas tramas oscilantes de suas imagens.

Referências Bibliográficas

- AUGÉ, M. **Não-lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus: 1994.
- AUMONT, J. & MARIE, M. (org.). **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papirus, 2003.
- BARTHES, R. **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CERTEAU, M. **A cultura no plural.** Campinas: Papirus, 1995.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DERRIDA, J. **Positions.** Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- ELIAS, N. & SCOTSON, J. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- ENNE, A. & SOUZA, B. O "Caso Capistrano" e o romance *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo: algumas reflexões sobre ficção literária e ficção jornalística. **Galáxia**, vol.9, n.18, dez. 2009.
- FOLLAIN DE FIGUEIREDO, V. L. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? **Matrizes**, ano 3, n.1, dez. 2009.
- FOLLAIN DE FIGUEIREDO, V. L. Uma questão de ponto de vista: a recepção de Tropa de elite na imprensa. **XVII Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós Graduação em Comunicação** (Compós). São Paulo, junho de 2008.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- GOFFMAN, E. **Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- HALL, S. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG/Unesco, 2003.
- LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- MILLER, T. & STAM, R. **A companion to film theory**. Oxford: Blackwell, 2004.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- PRADO, J. L. A. & BAIRON, S. A invenção do Outro na mídia semanal. *In*: LAGO, C. & BENETTI, M. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SANTIAGO, S. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- RAMOS, F. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2004.
- _____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo, Senac, 2008.
- SOARES, R. L. Narrativas da notícia: jornalismo e estigmas sociais. **Animus**, v.III, 2005.
- _____. De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais. **E-Compós**, v.12, 2009.
- STAM, R. & MILLER, T. **Film theory**. Oxford: Blackwell, 2000.
- TEIXEIRA, F. E. (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Notas

¹ Artigo originalmente apresentado no Grupo de Trabalho Cultura das Mídias, do XIX Encontro da Compós (Rio de Janeiro/RJ), em junho de 2010.

² Este artigo traz resultados parciais do projeto de pesquisa "Mídias e Estigmas Sociais – Sutileza e Grosseria da Exclusão", desenvolvido desde 2003 na Universidade de São Paulo. As análises sobre cultura audiovisual vêm sendo realizadas desde 2009 com apoio do CNPq. Ao longo desse período, efetuamos diversas leituras (descritivas e analíticas) de jornais, revistas, telejornais e filmes, estabelecendo considerações sobre este

conjunto ao mesmo tempo heterogêneo e homogêneo ao analisar jornais diários, revistas semanais, telejornais e filmes brasileiros.

³ Ver a esse respeito Prado & Bairon (2007).

⁴ A esses conceitos, acrescentamos, também a partir de Deleuze (1988), os de "redundância" e "ressonância" como possibilidades de definição dos estigmas de reforço e/ou transposição: os primeiros repetem em sua dinâmica os lugares já cristalizados entre as várias redes sociais, e os segundos, ainda que operando a partir desses lugares estabelecidos, propiciam que algo novo surja, deslocando sentidos pelas brechas dos discursos.

⁵ Para esses conceitos, ver Hall (2003).

⁶ Sobre a definição daqueles considerados "estabelecidos" em uma sociedade, ver Elias (2000).

⁷ Optamos por esses termos por considerarmos que a oposição entre "realidade" e "ficção", comumente utilizada para tratar de discursos referenciais (como documentários ou reportagens jornalísticas) e discursos não-referenciais (como filmes de ficção ou literatura) não se sustenta se assumirmos a perspectiva dos estudos de linguagem. Nesse sentido, afirmamos que "não há realidade pré-discursiva" (Lacan, 1998) e tomamos como ponto de partida as distinções entre "ficção jornalística" (incluindo, em sentido ampliado, documentários e reportagens televisivas) e "ficção literária" (incluindo filmes e dramaturgia televisiva), conforme artigo de Enne & Souza (2009).

⁸ O ano de 2009 carece de atualização, pois os dados sobre este período ainda encontravam-se inconclusos nas fontes pesquisadas.

⁹ A discussão sobre os gêneros cinematográficos, e a definição do documentário enquanto gênero é ampla. Para uma abordagem atual, ver Teixeira (2004), Nichols (2005) e Ramos (2008).

¹⁰ Ver artigo anteriormente publicado (Soares, 2005).

¹¹ Sobre essa questão, ver Stam & Miller (2000; 2004).

¹² Ver artigo anteriormente publicado (Soares, 2009).

¹³ Lembramos a distinção estabelecida por Jacques Lacan entre real e realidade: o real é o que está fora do simbólico, portanto fora do discurso, e a realidade diz respeito ao mundo histórico, sendo de caráter imaginário segundo este autor, justamente por ser articulada a partir de *narrativas*.

¹⁴ Para uma interessante aproximação aos lugares do autor, do narrador e do leitor em obras literárias (podendo ser estendida a outras formas textuais), ver Eco (1994).

¹⁵ Não pretendemos, nesse momento, empreender um debate sobre a autoria no cinema, mas entendemos que a oposição simplista entre *cinema de arte* (ou cinema de autor) e o *cinema comercial* (ou cinema popular) não se sustenta ao olharmos essa produção. Ver Aumont & Marie (2003) e Ramos (2004).

¹⁶ Ainda que tenha sido lançado após o seriado televisivo de mesmo nome, incluímos *Cidade dos homens* na amostragem por se tratar de obra relacionada ao filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), espécie de marco para certo tipo de filme de denúncia social, ainda que este último seja pautado, em nossa perspectiva, pela confirmação dos lugares estigmatizados na sociedade brasileira.

¹⁷ As fichas técnicas e sinopses dos filmes foram consultadas em www.adorocinema.com (julho de 2009).

¹⁸ Sobre os documentários *Juízo* e *Jogo de cena*, ver Follain de Figueiredo (2009).

¹⁹ Para uma interessante abordagem sobre o tema, ver Follain de Figueiredo (2008).