

Os dispositivos cinematográficos e o choque do real no documentário *O Estopim*

The cinematographic devices and the shock of reality in the documentar O Estopim

Carlos Jordan Lapa ALVES¹
Thalyta Nogueira de ARAUJO²

Resumo

Os documentários tem autonomia de criação e representação, mas devem sempre estar ligados ao mundo em que se insere. Além disso, as concepções que os indivíduos criam sobre este estilo cinematográfico se modificam a luz de novos documentários. Esse tipo de estilo tem a intenção de extrair de seus telespectadores a dimensão do real, aproximar o que é mostrado com a realidade de quem está assistindo. No documentário *O Estopim* os efeitos de real são utilizados para aproximar os telespectadores da realidade que os moradores das comunidades cariocas estão inseridos e, também, como instrumento de crítica social.

Palavras-chave: Choque do real. Documentários. Crítica social.

Abstract

Documentaries have autonomy of creation and representation, but must always be linked to the world in which it is inserted. Moreover, the conceptions that individuals create about this cinematographic style change in the light of new documentaries. This type of style is intended to draw from your viewers the dimension of the real, to approximate what is shown with the reality of who is watching. In the documentary *O Estopim*, the effects of reality are used to bring the viewers closer to the reality that the residents of the Carioca communities are inserted and also as an instrument of social criticism.

Keywords: Shock of the real. Documentaries. Social criticism.

¹ Mestrando em Cognição e Linguagem pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro.
E-mail: jordan.alves@hotmail.com

² Mestranda em Cognição e Linguagem pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro.
E-mail: thalyta_na@hotmail.com

Introdução

Tornou-se rotineiro entre os turistas falar que “o Rio de Janeiro continua lindo”, mas as belezas naturais escondem, nas vísceras da segunda maior cidade do país, as mais brutais formas de violência e violações de Direitos Humanos.

Os cariocas, infelizmente, estão acostumados com a violência e os altos índices de criminalidade, no entanto, em meio aos mais bárbaros crimes alguns ganham notoriedade e ainda chocam a população, pois a total barbárie vem com selo e legitimidade daqueles que constitucionalmente tem o dever de defendê-los, a polícia.

Cotidianamente, os jornais brasileiros estampam em suas páginas as chacinas nas periferias urbanas, o massacre contra a vida humana nas comunidades e, até mesmo, a morte de inúmeros policiais que morrem em conflitos. Contudo, assusta a violência institucionalizada e, muito mais quando a grande mídia procura uma forma de legitimá-la. Isto é, procura nos liames e nas condições sociais do indivíduo uma forma de cupabilizá-lo.

Entretanto, mesmo a violência sendo um fenômeno democrático nas terras cariocas algumas áreas se tornam mais propensas aos crimes mais bárbaros, pois a sociedade brasileira criou o estigma do lugar da violência e, segundo este estigma, é característico dos lugares mais pobres a violência e, portanto, não passível de preocupação ou solução, conforme adiante:

Favelas e periferia são marcadas pela retração do antigo tecido associativo e pela expansão de formas criminosas e perversas de sociabilidade. Tal mudança reforça a disseminação da cultura do medo que reconstrói os significados sócio-culturais as favelas e da periferia: deixam de ser territórios de coagulação de valores e signos positivos, referências de identidades coletivas, e passam crescentemente o papel de estigmatizadores e diabolizadores dos pobres, na medida em que se busca associá-los como o lugar e a origem da chamada violência urbana (MAIOLINO, 2005, p.37)

Desta forma, segundo Maiolino (2005), se constrói a imagem dos moradores da favela e dos seus possíveis comportamentos. Em contrapartida, o autor evidencia que a

estigmatização e a violência policial dentro das favelas cariocas criam dentro do imaginário dos moradores a imagem de uma polícia mais marginal do que as próprias facções criminosas. Para ilustrar Maiolino (2005, p.78) exemplifica:

Numa batida na Cidade de Deus, um bairro do Rio de Janeiro, a polícia prendeu, como suspeitos, 140 pessoas que não conseguiram provar, naquele momento, que trabalhavam. A polícia não encontrou bandidos e todos afinal foram liberados. Mas o delegado deu uma entrevista à imprensa dizendo-se muito satisfeito: “pelo menos a gente fotografa e ficha eles”. [...] Diz o delegado: “é claro que ‘eles’ ficam marcados definitivamente, na próxima batida (...), eles já serão considerados pessoas com antecedente, porque já estiveram numa batida anterior”. Enquanto não descobre, a polícia fabrica suspeitos e impunemente fornece aos jornais os nomes dos acusados, porteiros de prédios, bombeiros hidráulicos, pedreiros, empregadas domésticas. No dia seguinte a polícia desdiz, admite estar errada, quando suas vítimas, em geral humildes trabalhadores, estão estigmatizados.

É neste contexto de estigmatização e legitimação da violência policial que surge na grande mídia mundial o caso Amarildo de Souza. Amarildo desapareceu após ser levado pelos policiais da Unidade de Polícia Pacificadora (doravante UPP) da Comunidade da Rocinha, durante uma operação policial, denominada de Paz Armada. Dentro da unidade, o ajudante de pedreiro teria sofrido ameaças e torturas que e o levaram a óbito. Assim, para encobrir o assassinato um grupo de 25 policiais teria atuado para transportar o corpo para fora da comunidade. O caso ganhou repercussão internacional pela violência institucionalizada dentro das comunidades cariocas.

Desta maneira, após esse breve passeio sobre a realidade carioca, procurar-se-á neste artigo analisar os dispositivos utilizados para criar os efeitos realísticos e o choque do real (JAGUARIBE, 2007) no documentário *O Estopim*, de Rodrigo Mac Niven, sobre o caso Amarildo de Souza, uma vez que “os documentários nos dão a sensação de que podemos entender como outros atores sociais experimentam situações e acontecimentos que se encaixam em categorias familiares” (NICHOLS, 2005, p.108).

Desenvolvimento

Jaguaribe (2007) defende, em suas largas pesquisas, a ideia de que o Realismo Estético do século XIX surgiu através da necessidade de dar conta dos cenários da época e das questões sociais emergentes, no entanto, cabia aos teóricos do Realismo uma observação à distancia, valorizando o pensamento crítico e as posturas sociais e ideológicas dos indivíduos no seu tempo e espaço. Assim, para autora, o realismo buscou uma reprodução dos traquejos cotidianos e das experimentações diárias do indivíduo de ver e sentir o mundo.

Nesse sentido, para Coutinho et al (2003, p.10), o Realismo busca a verdade por meio de uma representação fiel dos personagens, pois “o Realismo retrata a vida contemporânea. Sua preocupação é com os homens e mulheres, emoções e temperamentos, sucessos e fracassos da vida do momento”. Fato é que, essa tendência busca na realidade, onde determinado indivíduo se insere os mecanismos para a transmissão da realidade de forma verossímil, elencando desta forma, as impressões mais sensíveis, a linguagem mais próxima da realidade, a naturalidade, a simplicidade nos detalhes e pensando sempre na complexidade da transmissão da realidade.

O que caracteriza a ficção realista, nos seus diversos avatares desde seu surgimento no século XIX até hoje, é que a narrativa ou imagem realista nos diz que está em sintonia com a experiência presente, que ela traduz na equiparação entre representação do mundo e realidade social. Entretanto num mundo globalizado saturado pelos meios de comunicação, evidenciamos uma superprodução de imagens da realidade (JAGUARIBE, 2007, p. 17).

Erich Auerbach, no século passado, já se preocupava com as formas estéticas da realidade, para o autor, além de tentar representar de forma verossímil a realidade social o Realismo Moderno busca retratar as camadas mais esquecidas da sociedade como objeto de reflexão e problematização (AUERBACH, 1976). Jaguaribe acrescenta que além de se preocupar com as problemáticas sociais o Realismo Moderno tem a “visão de mundo que exclui ou coloca em quarentena fantasias, crenças esotéricas, tradições

místicas ou sonhos românticos que também se manifestam na fabricação social da realidade na modernidade” (JAGUARIBE, 2010, p. 17).

Contudo, podemos perceber nos filmes, novelas, series e outros produtos audiovisuais certa eloquência na narrativa realista do século XXI. Nas palavras de Jaguaribe (2010), o “choque do real”. Essa tendência busca intencionalmente atingir seu público-alvo causando desconforto e um efeito de espanto catártico com as formas verossímeis de realidade apresentadas.

O “choque do real” busca, segundo Jaguaribe (2007; 2010), tirar o telespectador-leitor do comodismo apresentando-o a realidade de forma “nua e crua”, a denúncia social e, se aventura como mecanismo problematizador da realidade social. Contudo, não necessariamente, o espanto vincula-se a algo extraordinário, mas, em vários casos, mostra-se de forma exacerbada e intensificada. “Isto é, o choque do real quer desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor sem que isto acarrete, necessariamente um agenciamento político” (JAGUARIBE, 2010, p.100).

O “choque do real” tanto no cinema, quanto na literatura é produzido pelas estéticas do realismo com o objetivo de promover as conflitivas experiências da modernidade urbana no Brasil. Os diferentes códigos do realismo se utilizam do que Roland Barthes (2004) chamou de “efeito do real” para realizar diversas abordagens da vida social, experiência e interpretação da realidade

Desta forma, Jaguaribe nos lembra que o realismo enquanto movimento estético não é homogêneo, mas constrói-se como tendências variadas em estilos. Para alcançar seus objetivos à autora traça algumas diferenças entre as principais obras produzidas pelo cinema latino nos últimos anos, assim, os filmes produzidos por Adrián Caetano e Pablo Trapero, distanciam-se de um realismo trágico de Alejandro Iñárritu. Pois, para Jaguaribe os filmes produzidos por Adrián Caetano, mesmo abordando o realismo, estão longe de utilizar as produções sanguinárias para causar o efeito catártico. Da mesma forma, que as produções destes cineastas não se relacionam com o realismo do choque presente no filme *Ônibus 174* (2002) de José Padilha e Felipe Lacerda (JAGUARIBE, 2010). Logo, Jaguaribe aponta um elemento fundamental nas produções recentes que abordam a perspectiva do choque do real:

[...] o que marca a produção recente é o forte apelo ao retrato da realidade em face da violência urbana. Favelas, centros correccionais, periferias urbanas carcomidas, prisões infectadas e a saga dos traficantes são alguns dos tópicos abordados. A despeito da variedade de códigos e registros, esses relatos ficcionais e documentais realistas constituem também uma resposta às fabricações televisivas do “real” (Jaguaribe, 2007, p.110).

Entretanto, a autora salienta que a relação do telespectador como o filme se conjuga de forma individualizada, pois cada indivíduo recebe e processa de forma única as mesmas descrições realista de determinado filme. Não podemos, assim, medir ou mensurar a recepção do catártico, haja vista que o impacto das formulações realísticas variam conforme o ambiente social, histórico e cultural do sujeito. O “efeito do real” é ambíguo, sendo, portanto, essa ambiguidade resultante das vivências e das complexidades do que os indivíduos elegem como normais ou não (JAGUARIBE, 2010).

Outra importante contribuição para a difusão das impressões realísticas e o efeito do real se encontra na evolução da ciência da computação, pois as produções não mais precisam apenas de um bom roteiro ou de renomados atores, uma vez que leva-se em consideração, pelos telespectadores e pelos críticos, as edições e recursos tecnológicos empregados na obra. "A nova técnica de manipulação de imagens permite também a distorção e a modificação de imagens, a produção de alterações indetectáveis em imagens fotográficas, de vídeo e cinematográficas já existentes" (FIGUEIREDO, 2010, p. 79).

Muitos pesquisadores do cinema tentaram cunhar uma definição para o documentário, no entanto, encontramos, hoje, uma grande dificuldade de caracterizar e definir os limites do que é o documentário. Assim, cineastas e críticos de cinema não conseguem abarcar em seus estudos uma definição concreta e ampla para delimitar os vários modelos de documentário existentes. Tornando-se, por consequência, muito mais comum a preocupação em entendê-lo, do que conceitua-lo.

De maneira geral, grande parcela da população vislumbra nos documentários uma legitimidade e veracidade, pois são produzidos com o fim de demonstrar

determinado momento histórico, alguma situação curiosa da sociedade ou sobre a vida de um indivíduo que se destacou em alguma área.

Entretanto, para Bill Nichols (2005) a relação entre filme e documentário é tênue, pois para o pensador todo filme é dotado de uma realidade tornando-se, portanto, um documentário. Partindo desta perspectiva, o autor define duas formas usuais de conceber os filmes: documentários de satisfação e os documentários de representação social, respectivamente o primeiro baseia-se na ficcionalidade da história e o segundo tem como objetivo retratar as variadas nuances sociais.

Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação. [...] Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. [...] (NICHOLS, 2005, p.27).

Desta forma, Nichols se coloca para bem mais longe das narrativas do senso comum quando afirma que “o documentário não é uma reprodução da realidade, mas uma reprodução do mundo em que vivemos (2005, p.47)”. Os documentários tem autonomia de criação e representação, mas devem sempre estar ligados ao mundo em que se insere. Além disso, as concepções que os indivíduos criam sobre este estilo cinematográfico se modificam a luz de novos documentários, ou seja, a ideia do que é documentário se altera a partir das concepções e das escolhas dos diretores dos documentários que já foram produzidos e dos que serão produzidos (NICHOLS, 2005).

Desta forma, o documentário tem a intenção de extrair de seus telespectadores a dimensão do real, aproximar o que é mostrado com a realidade de quem está assistindo. Nas palavras de Nichols, “em geral, portanto, podemos dizer que o documentário trata do esforço de nos convencer, persuadir ou predispor a uma determinada visão do mundo real que vivemos” (2005, p.102).

O estopim e o choque do real

O assassinato do ajudante de pedreiro Amarildo de Souza, após variadas series de tortura, por parte de policiais da Unidade de Polícia Pacificadora – UPP, da comunidade da Rocinha em julho de 2013, revelou ao mundo a necessidade da discussão sobre a política de segurança pública no Estado do Rio de Janeiro. Este é o plano de fundo do documentário *O Estopim*, de Rodrigo Mac Niven, que utiliza o caso de Amarildo de Souza como fio condutor para denunciar as mazelas sociais e a política de insegurança instalada e legitimada pelo Estado nas comunidades cariocas desde a implantação das UPPs.

Figura 1 - Cartaz de divulgação



Com cenas de ficção interpretadas pelo ator Bruno Rodrigues, como Amarildo, o filme-documentário tem como elemento central o líder da Comunidade da Rocinha Carlos Eduardo Barbosa, mais conhecido como Duda, amigo da família do ajudante de pedreiro. Alguns meses antes do desaparecimento de Amarildo, no dia 14 de julho de 2013, o líder comunitário já havia efetuado denúncias ao Ministério Público sobre os recorrentes abusos policiais na comunidade. Depois do assassinato do amigo, Duda luta até hoje para que outros casos como este não voltem a acontecer.

A história de luta e perseverança do líder comunitário, o Duda, foi o que motivou o diretor e roteirista, Rodrigo Mac Niven, a produzir o documentário.

A coragem da família e dos amigos de Amarildo se transformou em símbolo de resistência e luta da sociedade civil contra a violência do Estado. O caso Amarildo foi o estopim não apenas para a mobilização de outras comunidades, mas principalmente para expor as fragilidades de um projeto de segurança pública militarizado. Essa história precisava ser retratada. (MAC NIVEN, Rodrigo, 2015)³

O foco no líder comunitário surgiu em respeito à viúva de Amarildo, Bete, pois para Mc Niven a família, do ajudante de pedreiro, já tinha sofrido exacerbadamente na mão da mídia e da exposição pública. Desta forma, seria mais ético desviar o foco para uma crítica mais geral, mas ao mesmo tempo, segundo o diretor, o depoimento da família, amigos e da viúva eram indispensáveis.

O documentário tem como um dos objetivos tornar público a tentativa desenfreada da grande mídia e de importantes políticos de caracterizar Amarildo de Souza como um traficante de drogas. Assim, culpabilizando a vítima e isentando a responsabilidade do Estado. Em um debate sobre *O Estopim*, Mac Niven comenta a tentativa da mídia, segundo ele: “a figura do traficante justifica você pegar o cara dentro da sua casa, levar para o contêiner da UPP, torturar, matar, esconder, mentir, subornar testemunha e fazer o diabo a quatro para que isso seja ocultado”⁴.

O Estopim cria um paralelo com outros períodos históricos onde os Direitos humanos eram rotineiramente desrespeitados. Para isso, o diretor faz uso das imagens das perseguições durante a Ditadura Civil-Militar Brasileira e das Manifestações de 2013. Entretanto, o telespectador é lembrado de que a violência fora das comunidades cariocas é mais importante, para determinados setores da sociedade, do que aquelas que ocorrem nos becos e nos guetos das favelas, pois, como já dito no início, o pensamento brasileiro legitima o lugar da violência nos cantos mais pobres do país.

³ Fala retirada de uma mesa de debate com Michele Lacerda (produtora cultural da Rocinha e sobrinha do Amarildo), Orlando Zaccone (delegado de polícia) e o diretor do documentário Rodrigo Mac Niven. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=PZyknLsKFeI>

⁴ Ibid.

O Estopim foi realizado em menos de um ano, desde a pré-produção até a finalização, de forma independente e colaborativa. Os cerca de 40 profissionais envolvidos foram convidados pelo diretor e aceitaram entrar no projeto por entenderem a importância da discussão proposta no documentário.

No documentário *O Estopim* os efeitos de real são utilizados para aproximar os telespectadores da realidade que os moradores das comunidades cariocas estão inseridos e, também, como instrumento de crítica social, pois, como nos lembra Nichols (2005), os documentários são produzidos para representar o ponto de vista de um grupo, de um indivíduo ou, até mesmo, de uma instituição. Para isso, os diretores recorrem as mais variadas formas para convencer seus telespectadores a aceitarem suas opiniões, no caso estudado, o diretor fez uso do choque do real (JAGUARIBE, 2010; 2007). No entanto, vale lembrar que “os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam apenas de um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas e estilos” (NICHOLS, 2005, p.48)

Logo de início podemos perceber que o diretor utilizou dos áudios e dos diálogos reais entre os policiais, a família e a comunidade. Assim, desde o primeiro instante o documentário coloca para bem mais perto o telespectador da situação que será apresentada. Além disso, o uso recorrente das imagens gravadas pelos moradores, após a descoberta do crime, causa no espectador um desconforto, uma desconfortável situação por ver e ouvir a tristeza da mulher de Amarildo em meio a situação.

É importante ressaltar, que mesmo com imagens de baixa qualidade, o efeito do real não foi danificado, pelo contrário, pois, como afirma Bellour (1997, p. 105) o tremido da cena é a metamorfose da imagem, assim, o que ele chama de magia do tremido é “aprender um efeito do real, sem nunca se passar pela realidade”.

Figura 2 - cenas retiradas do documentário



Além disso, as posições da câmera, ao longo do documentário, possibilitam que o telespectador perceba as intencionalidades de sentido provocadas pelo diretor. Uma das seqüências dessa natureza (Figura 2) ocorre quando Amarildo é morto, sufocado por sacola plástica, e a cena é transferida para a pescaria mostrando a morte de um peixe se debatendo fora da água. Podemos encontrar nessa cena um choque do real, um conflito entre os privilegiados e os desprovidos de proteção.

Figura 3 - cenas retiradas do documentário



Em outra cena (Figura 3), é utilizado o mesmo recurso, o diretor utiliza a posição da câmera para transmitir a superioridade dos algozes em detrimento do homem que está sofrendo as agressões. Podemos considerar a própria cena de tortura uma verdadeira e conflitante imagem que nos provoca a pensar e questionar os limites da realidade social.

Considerações finais

Nesse sentido, a tortura interpretada por Brunno Rodrigues, proporciona um efeito cenestésico ao telespectador, pois causa espanto, perplexidade, incredulidade e, até mesmo, indignação com o diretor por dar vida a uma cena que, por ser baseada em fatos reais, faz com que os indivíduos imaginem as torturas e o sofrimento da vítima no momento de sua morte. Talvez, encontramos neste momento o que Jaguaribe (2007; 2010) chama de efeito do real, uma vez que as cenas deslocam o espectador do comodismo habitual e de sua realidade estável para transportá-lo para o lugar daqueles desprovidos de seus privilégios faz, portanto, o telespectador criar uma perplexidade e indignação com todo o sistema que o rodeia.

Além disso, o documentário utiliza de um ator pouco conhecido do grande público, isso faz com que as pessoas sintam a dor de um desconhecido, de alguém que elas nunca viram, mas que se sentem próximas justamente pelo efeito de real proporcionado pelas edições e recursos cinematográficos. Aliado isso, encontramos a utilização de “atores sem rosto”, os algozes de Amarildo. Podemos interpretar este fato como uma crítica social construída pelo diretor, pois a violência institucional não tem rosto e não tem culpado. São crimes sufocados.

O diretor, também, faz uso de depoimentos fortes e comoventes que tentam aproximar os telespectadores da realidade transmitida apelando aos sentimentos destes. Desta forma, Nichols explica que o documentário “depende de encontrar pessoas, ou atores sociais, que se revelem diante da câmera com uma abertura e uma falta de timidez semelhante à de profissionais experientes” (2005, p.129). Além disso, “o documentário procura transmitir aos espectadores a sensação de envolvimento emocional ou comprometimento com as pessoas e questões retratadas” (2005, p.129).

Vemos, portanto, que há uma tentativa de dar rosto àqueles que geralmente são tratados como números frios em estatísticas, já que o roteiro foi escrito e dirigido por alguém que viveu no local. Assim, tem por objetivo destruir o discurso do “Brasil cordial” e desvelar os mecanismos que mantêm os privilégios das elites e impedem

qualquer mudança do país. Não aponta possibilidades de mudanças, mas mostra o retrato do Brasil como ele é e não como gostaríamos que fosse.

Referências

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARTHES, R. O efeito de real. *In*: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BELLOUR, R. **Entre imagens**. Campinas: Papirus, 1997.

COUTINHO, C. N. et al. **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010.

JAGUARIBE, B. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAGUARIBE, B. “Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea”. *In*: **Revista Ciberlegenda**, n. 23, v. 1, 2010.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.