



O espaço para a subjetividade no cinema documentário: uma análise do filme “Promessas de Um Novo Mundo”¹

Camila Nalino Fróis - *Universidade Federal de Viçosa*

Resumo:

O artigo aqui apresentado tem como objetivo discutir a idéia de subjetividade no documentarismo, assim como as relações estabelecidas entre cineasta e sujeito filmado. Busca-se assim, demonstrar como o filme documental tem se afastado da idéia de imparcialidade característica do telejornalismo.

Palavras chaves:

jornalismo audiovisual, documentário, representação

A Objetividade Em Busca Da Credibilidade

O jornalismo praticado desde a sua consolidação até a contemporaneidade tem sido marcado pelos fetiches da verdade, da objetividade e da transparência. Em decorrência disto, surge a necessidade de se construir narrativas supostamente imparciais e distanciadas dos temas abordados. Com este intuito, de se constituir um espaço para a verdade e a imparcialidade, o jornalismo acaba, muitas vezes, por promover discursos unívocos e formatados. Em resposta a este modelo, muitos jornalistas têm partido para a prática do documentarismo.

O gênero cinema documentário, embora apresente uma interface com o telejornalismo, possui muitas peculiaridades na maneira de acessar a realidade, especialmente no que se refere à concepção de mediação e à relação entre realizador e sujeito filmado. Uma das principais diferenças verificadas no documentarismo contemporâneo manifesta-se em certo ceticismo por parte dos cineastas no que diz respeito ao mito da objetividade. As temáticas abordadas nos documentários devem ser tratadas profundamente, e para tal, exige-se que sejam vistas sob um determinado ponto de vista. Este ponto de vista é construído a partir da experiência subjetiva produzida na relação entre cineasta e tema. O diálogo do documentarista com a sua temática, muitas vezes, acaba por recriar ou ressignificar a realidade a ser retratada.²

¹ Trabalho apresentado ao GT de Audiovisual, XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste;

² O estudioso da Sociologia E. Goffman defende que o ato de representar é fundado" não apenas no



Um exemplo é o filme *Promessas de um novo mundo (Promises)*, de Carlos Bolado, Justine Shapiro e B.Z.Goldeberg, que retrata os conflitos do Oriente Médio a partir da perspectiva de crianças palestinas e israelenses. As crianças, "personagens" do filme, conhecem-se e tornam-se amigas a partir da proposta do diretor do documentário. Desta forma, relações humanas são criadas e transformadas pelo filme e para o filme.

O trabalho aqui apresentado pretende discutir a questão da subjetividade nas representações produzidas pelo cinema documentário. Para isso, foram investigadas as particularidades da relação estabelecida entre cineasta/jornalista e tema no filme destacando-se algumas diferenças verificadas em relação as noções telejornalísticas³. Isto se deu através de um levantamento acerca das reflexões teóricas ligadas à representação da realidade no gênero documental e da análise das estratégias imagéticas discursivas instauradas na linguagem adotada (escolha retórica e estilística e elementos estéticos privilegiados) no filme de BZ Goldeberg. Trazemos, assim, algumas reflexões sobre as possibilidades oferecidas pelo documentarismo. Tentamos entender como o cinema documentário rompe os limites estabelecidos pelo telejornalismo em relação a abordagem do real, oferecendo elementos na sua linguagem que agregam com força subjetividade na representação do mundo.

Em geral, o trabalho midiático tem que sustentar aparência de objetividade. De acordo com Barros (1998), “informação pura”, “retratação fiel da realidade” são expressões de ordem. A questão é que a necessidade de distanciamento dos fatos, imposta pela ordem da imparcialidade, muitas vezes, priva os jornalistas da possibilidade de manifestarem de forma assumida a sua relação com a realidade que estão retratando. Por mais que vivenciem experiências fortes e marcantes, como na cobertura de guerras, tragédias, eventos políticos, ou esportivos, vão geralmente produzir relatos frios e desapaixonados, marcados pelo formato do *lead*, pela linguagem prática e explicativa imbuída de lições ligadas a um formato noticioso padrão que determina o que é e o que não é notícia, o que é mais importante, quem deve ser entrevistado, o tipo de informação que deve estar no topo, a carga emotiva que é permitida de se transmitir, entre outros elementos.

próprio indivíduo que representa (perspectiva individualista), nem é dado pelo outro, mas pela situação comunicativa, pela ordem da interação." (FRANÇA,2006:79)

³ As noções advindas do telejornalismo serão utilizadas apenas para se situarem como referência no intuito de se entender como o documentarista supera a típica relação jornalista/sujeito filmado que se estabelece neste gênero.



Além de imediata, a informação precisa ser verificável e antes de tudo, ela precisa ser compreensível em si e para si. Desta forma, as informações já vêm acompanhadas de explicações lógicas, previsíveis, de acordo com uma ordem cognitiva determinada pelos parâmetros comportamentais, científicos, culturais de cada época e lugar. Por isso, hoje, o jornalismo busca sustentar-se no discurso da ciência e na objetividade para instaurar o saber promovendo uma formação rápida e eficiente, desprezando qualquer elemento que fuja à realidade palpável e perceptível.

Esta postura revela um impulso positivista (traduzido na busca da verdade, da certeza, da ordem coesiva, da argumentação coerente) que vai marcar o discurso jornalístico com os fetiches de imparcialidade e objetividade. O jornalismo “imparcial” busca, assim, através da representação que constrói da realidade, produzir e reforçar conceitos, sentidos, estereótipos, correntes de pensamentos que passam a legitimar uma nova ordem (a ordem do consumo frenético, das identidades múltiplas e fugazes) assimilada, muitas vezes, sem maiores resistências.

"É inevitável notar que, talvez, o discurso jornalístico seja hoje um dos poucos redutos do positivismo, num tempo em que até mesmo o discurso das ciências exatas já aceita mergulhar na inexatidão do caos ou na incerteza das probabilidades quânticas. O jornalismo resiste como um campo discursivo que ainda carrega a pretensão de, no interior do relato que propõe, conter, sistematizar, representar, de modo inteiramente neutro, a objetividade dos fatos. Como se essa objetividade neutra fosse possível. O discurso jornalístico, agora, como antes, muitas vezes se vê erguido sobre uma ilusão: descrever a realidade sem nela interferir. Foi assim que encontrou na tela da tv palco para fincar sua autoridade".(BUCCI, 2004:30)

Esse apelo a uma suposta objetividade na representação jornalística está ligado à necessidade de se estabelecer uma credibilidade discursiva na abordagem da realidade. Apesar disso, de acordo com Clóvis Barros, o jornalista “como qualquer profissional, é vítima de sua trajetória social.”(1998:136). Neste sentido, o autor traz à tona o conceito de Andréas Freund, segundo o qual, a subjetividade representará a combinação de pré-conceitos pessoais do jornalista e de pré-suposições compartilhadas com seu meio. Por isso, Barros defende que mesmo que os jornalistas se consagrem profissionalmente a mídia, eles são antes de tudo agentes sociais marcados por sua origem e trajetória sociais, formação escolar, idade, sexo, interação com diferentes universos sociais, entre outros.

Por isso, a premissa da pesquisa realizada é que a partir do desejo de imprimir de forma mais livre e criativa sua marca subjetiva nas narrativas sobre o mundo, muitos



jornalistas, a fim de superar o padrão imposto pelo telejornalismo "imparcial", "objetivo", "neutro"- qualidades que para Benjamin deterioram o ato de narrar - partem para a prática do documentarismo. Neste gênero, considerado por alguns como jornalístico literário audiovisual, o jornalista ou cineasta encontra a possibilidade de fragmentar a realidade e nela interferir livremente, produzindo um novo contexto só existente devido às filmagens. Nos modelos de documentários participativos não há simplesmente uma preocupação ou compromisso com a verdade ou a imparcialidade. Ao contrário, o documentarista só procura ser fiel às suas próprias verdades e, por muitas vezes, às verdades dos seus "documentados".

Cinema Documentário: Gênero Autoral

"O documentário é um gênero fortemente marcado pelo "olhar" do diretor sobre seu objeto. Ao contrário do que ocorre com os demais gêneros jornalísticos, nos quais se buscam uma suposta neutralidade ou imparcialidade, no documentário, a parcialidade é bem-vinda. O documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende. Esse privilégio não é concedido ao repórter sob pena de ser tendencioso e, em última instância, de manipular a notícia."(MELO; GOMES, 2001: 03)

Neste sentido, revela-se o ponto crucial em que documentário se afasta da objetividade jornalística. Enquanto no telejornalismo espera-se essencialmente fidelidade aos fatos, com relação ao documentário, espera-se uma abordagem mais profunda, peculiar, densa, poética ou politizada, enfim, espera-se um diferencial com relação a uma simples cobertura jornalística.

Desta forma os documentários costumam ter a proposta de problematizar, provocar, suscitar discussões, ou simplesmente revelar um caráter específico de uma realidade específica. Senso assim, na maioria das vezes, o documentário não tem o dever de produzir "informação pura" ou agradar a algum público, podendo desenvolver-se mais livremente. Por isso, no meio cinematográfico, apesar de existirem muitas análises e resenhas críticas acerca dos filmes produzidos, quase não é possível encontrar trabalhos que se posicionem como referências ou modelos para a criação cinematográfica documental. Isso se dá justamente devido a diferente proposta de representação do real no cinema, que geralmente privilegia a criatividade e subjetividade do cineasta no processo de produção, filmagem e montagem. Salles, um dos organizadores do Festival "É Tudo Verdade" comenta este aspecto do cinema documentário:

“Um documentário ou é autoral ou não é nada. Ninguém pode confundir um filme de Flaherty com um filme de Joris Ivens. Isso acontece porque Flaherty vê a realidade de forma inteiramente diferente de Ivens. A autoria é uma construção singular da realidade. Logo, é uma visão que me interessa porque nunca será a minha. É exatamente isso que espero de qualquer bom documentário: não apenas fatos, mas o acesso à outra maneira de ver.” (João Moreira Salles)

Desta forma, nos documentários, o cineasta pode estabelecer uma relação mais humanizada com seus “personagens”. Não precisa se privar de se envolver ou de expressar este envolvimento no filme. Esta característica refere-se aos filmes contemporâneos. Bill Nichols, um dos principais teóricos do documentarismo desenvolveu um conceito que divide os documentários em cinco tipos principais:

- **Modo Observacional:** O cineasta se limita a observar uma realidade dada, tentando registrá-la sem intervir.
- **Modo Expositivo:** Utiliza-se de uma determinada realidade para ilustrar algum conhecimento de mundo.
- **Modo Participativo:** enfatiza a interação cineasta e tema. A filmagem acontece com entrevistas ou outras formas de envolvimento mais direto.
- **Modo Reflexivo:** Chamam atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade pelo filme.
- **Modo Performático:** enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público com esse engajamento. Rejeita as idéias de objetividade em favor de evocações e afetos

No filme analisado, Promessas de um novo mundo (Promises), o que se percebe, é uma proposta de clara intervenção na realidade retratada. Mas o filme contém elementos que podem o caracterizar como participativo, reflexivo ou performático. O filme tem como justificativa (de acordo com um de seus diretores) suprir a falta de atenção dada às crianças do Oriente Médio, que vivem em meio ao conflito e a guerra. Elas sofrem as mais drásticas conseqüências desta situação, mas dificilmente são ouvidas ou têm a oportunidade de expressar o que realmente sentem e pensam com relação a isso, embora suas imagens sejam largamente exploradas e seu sofrimento estetizado.

Neste sentido, o cinema documentário revela-se como uma alternativa que pode constituir-se em uma forma de expressão para grupos que se sintam desprivilegiadas na grande mídia. Este gênero pode assim, em algum sentido, ampliar o número de atores sociais presentes nas cenas midiáticas e abordar temas ou enfoques de importância ainda



não reconhecida. Ser ator, entretanto significa ser sujeito da ação. Então, para que se amplie o número de “atores” na cena midiática faz-se necessário um tipo de representação que não trate o outro simplesmente como objeto, mas possibilite um espaço para ação, para a argumentação, para a revelação - de desejos, necessidades, particularidades, problemas, possibilidades, histórias. O documentarismo, assim, traz à tona novos argumentos para um debate demasiadamente dicotomizado na tv. É por isso que se faz relevante entender o tipo de representação que este gênero sugere, seus limites e potencialidades.

Em entrevista ao site www.humanrightsproject.org, os diretores do filme revelam suas motivações, as dificuldades encontradas durante a produção do documentário e as expectativas com relação ao filme “Promessas de um novo mundo”(Promises). Em tal entrevista B.Z. Goldeberg e Justine Shapiro acabam por discorrer sobre os motivos que os guiaram para a prática do documentarismo, suas concepções de representação, e as peculiaridades da relação estabelecida com a temática abordada no documentário. Entre as questões mais interessantes abordadas, vale retomar, por exemplo, a elucidada no trecho em que a diretora Justine, que é israelense, explica rapidamente como surgiu a idéia do filme quando encontrou um grupo de palestinos que não eram terroristas como ela supunha. “I felt empathy for the Palestinians. I met and I recognized how small my own mind was and assumed that if I held such a rigid stereotype about Palestinians than there must be many others doing the same.” O estereótipo, ao qual Justine se refere, assim como muitos outros, perpassa a compreensão das questões do Oriente Médio devido a esquemas de interpretação sustentados pela sociedade judaica, à qual Justine pertence. Muitas vezes, estes paradigmas são reproduzidos e legitimados pela própria mídia. Esta mudança de interpretação por parte de Justine, entretanto, acontece a partir do contato com a realidade concreta.

B.Z., o outro diretor, afirmou que a primeira vez que lhe surgiu a idéia de produzir um filme sobre as crianças do Oriente Médio, estava cobrindo a guerra como jornalista. Ele relata que, enquanto observava o confronto, chamou-lhe a atenção algumas crianças que brincavam do que eles chamavam de “jogo da Intifada”. No momento, não lhe ocorreu virar a câmera para elas, pois elas não eram “a história”. A “história” era a manifestação que estava ocorrendo (entre soldados israelenses e refugiados palestinos). Este senso do que é e o que não é história, ou seja, esse critério de noticiabilidade, é absorvido e reproduzido jornalisticamente quase que



inconscientemente devido aos regimes de verdade de cada sociedade. Goldeberg afirma que depois desse evento, entretanto, as crianças ficaram “plantadas” em sua mente e ele resolveu então fazer o filme. O que é interessante perceber é que o documentário transforma-se em uma possibilidade porque não pressupõe os tais critérios de noticiabilidade. Sendo assim, os diretores têm a liberdade de abordar um determinado tema a partir do ponto de vista que acharem mais interessantes, mais cativantes, mais apaixonantes ou mais poéticos, independentemente da aparente relevância desta perspectiva.

Justine ainda comenta a questão do envolvimento produzido ao longo do filme. O filme “Promessas de Um novo Mundo” (Promises), por exemplo, demorou cerca de sete anos para ser concluído - tempo gasto entre pesquisa e entrevistas finais de avaliação -, e até por isso é impossível para os produtores não se envolverem totalmente com o tema, com os personagens, e com a história que está sendo narrada e assim, produzirem uma representação permeada por este envolvimento. Tal envolvimento traduz-se em uma possível relação de confiança entre cineastas e entrevistados, que está marcada em todo filme. Esta é uma possibilidade exclusiva do cinema: de se conhecer uma dada realidade antes de filmá-la, estabelecer contato, produzir uma relação de confiança. Tal trabalho torna-se por vezes uma premissa para que se possa capturar a essência ou a espontaneidade dos sujeitos filmados, obter-se uma abordagem aprofundada e driblar as falas pré-fabricadas.

No filme “Promessas de um novo mundo” (Promises), os diretores buscam explorar uma versão um pouco diferente de uma representação dos povos do Oriente Médio e suas características culturais, as conseqüências do fundamentalismo religioso, ou as catástrofes decorrentes da guerra. Os produtores do filme, representados por B.Z., querem dialogar com as crianças que vivem em meio ao caos instaurado, entender seus pontos de vistas sobre o conflito e promover um diálogo entre elas. Desta maneira, o tema da guerra político-religiosa é usado pela equipe como forma de aproximação das crianças. O contato com estas, porém, acaba por revelar uma essência mais do que de pequenos religiosos ou fundamentalistas, palestinos ou judeus. Mas acima disso, revela crianças como quaisquer outras, inocentes, repletas de sonhos e expectativas. Esta “revelação” se dá através de imagens cotidianas, de brincadeiras, de conversas brandas - sobre esporte e planos para o futuro -, que são intercaladas com as conversas sobre política, mais densas e polêmicas.



No meio do primeiro *off* explicativo, um sobe som revela o encontro de B.Z. com algumas crianças que irão atuar no filme: "Meu nome é B.Z. qual é o seu?" A espontaneidade da abordagem já aponta duas características diferenciais do filme: a intimidade trabalhada entre o diretor e as crianças e a utilização do recurso da metalinguagem, que não deixa esquecer o fato de que se está assistindo a um filme com começo, meio e fim, em um contexto específico e uma proposta específica.

A facilidade do diretor de entrar no universo das crianças, de utilizar-se da mesma linguagem que elas, de se apresentar como um igual, acaba por premiá-lo com momentos de uma espontaneidade e cumplicidade um tanto quanto propícios para a proposta do filme. Essa característica faz valer ao pé da letra a concepção de Da Rin (2004) que afirma que, no documentarismo, relações humanas são criadas e transformadas pelo filme e para o filme. O fato das filmagens serem realizadas com crianças só potencializa esse fenômeno, pois estas se deixam envolver mais facilmente e apresentam menos resistência ao contato com os produtores do filme.

Lins (2004) afirma que, embora possam ser consideradas tênues as diferenças entre a ficção e o documentário, o que diferencia radicalmente estes dois gêneros é que no documentário os personagens são reais e possuem uma existência real fora do filme e uma vida depois do filme que pode ser afetada para o bem ou para o mal, não só pelas relações estabelecidas no processo de filmagem, mas pela imagem que se produziu delas no cinema. Isto vai ficar claro nas entrevistas realizadas com algumas das crianças (nem todas quiseram participar) 2 e 4 anos após as filmagens.

Mas os diretores não escondem a interferência que produzem na realidade. Durante todo filme os diálogos de B.Z com as crianças sempre surpreendem, seja pela espontaneidade, pelo peso das declarações ou pela maturidade demonstrada. Moishe, garoto judeu, por exemplo chama atenção pela precocidade demonstrada no seu conhecimento e envolvimento com questões políticas do seu país. Em outro momento, que se dá um ano depois, o garoto, como alguns outros, não economiza ressentimento em sua fala. A princípio parece existir nos depoimentos uma lógica, ainda que não rígida: o roteirista dá oportunidade para que as crianças falem de seus sofrimentos, seja pela realidade da ameaça terrorista, seja pelas conseqüências da política de expulsão dos árabes, que acabam por justificar as falas seguintes geralmente dotadas de intolerância e radicalismo. Na fala de Moishe como em muitas outras, a temática da morte está presente. O garoto conta de um amigo que morreu devido a um atentado terrorista. Em seguida, como era de se esperar, ele manifesta seus sentimentos de ódio: "Se eu pudesse



escrever o futuro, todos os árabes sumiriam da Terra.". Mais adiante ainda usa de um tom irônico pra falar da necessidade de proteção com relação aos palestinos. "Vivemos cercados por eles e o exército nos protege. Temos a banca de tiro e se os soldados tiverem a mira ruim, azar, capaz de eles acertarem um árabe." (rindo).

Fica claro que B.Z. provoca as crianças para despertar polêmicas como a respeito da terra e da religião por exemplo. Na entrevista de Sanabel, palestina que vive em um campo de refugiados, a garota é instigada a falar da saudade que sente de seu pai que está na prisão devido a "crimes políticos". A fala da garota é interrompida algumas vezes pelas perguntas de B.Z., que poderiam ter sido cortadas na edição, mas estão ali, talvez para conferir maior realismo ao momento. Registram-se assim a fala embargada, alguns segundos de silêncio que quase incomodam e, finalmente, as lágrimas. Lins (2004) afirma que determinados momentos de uma entrevista documental revelam-se extremamente delicados. Exige-se muita prudência para se perceber o limite do entrevistado, o momento de interromper o silêncio e o sofrimento ou a possibilidade de permitir que ele se emocione e transmita essa emoção através das pausas entre as falas. A questão é que a linha que separa esse momento do sensacionalismo é muito tênue. Mas no caso do filme, pode perceber-se que existe um relativo equilíbrio produzido a partir da intercalada de momentos dramáticos com outros de um certo humor. Isto tem a ver com a questão da contradição e da complexidade da realidade, como já se discutiu neste trabalho. Na entrevista com os diretores, Justine demonstra aceitar a complexidade dos personagens e das ações e suas contradições. Esta percepção é consequência do longo período de convivência com a região e com o conflito e ela tenta, de alguma forma, explicitar isso no filme.

"I saw they were often able to bring poetry, irony, and humor to the day to day. In the West we have this idea that in war everyone walks around with their chin to the ground in a grey depression. That's not the case in the Middle East. Where there is pain and suffering and anger there is also warmth, hospitality, funny stories and a lot of cigarette smoking."

Depois de Sanabel, a próxima criança a falar no vídeo é o jovem, também palestino, Faraj. O garoto conta a forma como seu amigo foi morto por um soldado israelense, demonstra o ódio que sente e relata a vontade que tinha de matar aquele soldado. Explica ainda porque os palestinos jogam pedra na Intifada. Mais adiante no vídeo se justifica: "Você também jogaria pedra se tivessem matado um amigo seu". Seguem imagens da casa e do



Em um clipe de imagens, são seqüenciadas cenas que revelam o forte apelo religioso (judaico, islâmico e católico) inerente à atmosfera do Oriente Médio. O clipe, utilizado entre falas que demonstram uma quantidade de ódio e intolerância mútua, pode sugerir ou reforçar a idéia do radicalismo religioso como causa do conflito e a guerra. Mas a sugestão se dá em um tom pouco depreciativo, em um plano silencioso sem *off* - comentário ou legenda: somente imagens e trilha. É preciso reconhecer aqui, entretanto, a força das imagens que muitas vezes se mostram muito mais provocativas do que qualquer texto. A forma como as imagens são seqüenciadas no filme, a trilha, a velocidade, o lugar que elas se situam no documentário podem acabar por deslocar o olhar do comumente visto, nos colocando diante de um mundo estranhamente inédito - ainda que sempre visto: na tv, nos jornais, nas revistas ou mesmo ao vivo. Isso acaba por revelar o ato de narrar como uma prática, ativa, produtiva. Não se trata de registrar uma realidade, de reproduzir acontecimentos, mas de mediar, de fragmentar e organizar os fatos, construindo sentido a partir deles. É certo que uma narrativa é uma tanto mais digna de fé quanto mais factual, reconhecível, assimilável, mas essa não é uma condição para o sucesso de um filme documentário. Espera-se desses mais que fatos, espera-se, como afirmaria o inglês John Grierson: "um tratamento criativo da realidade".

A relação entre quem filma e quem é filmado

Se narrar já é uma prática ativa por si só, no filme aqui analisado pode-se afirmar que esta "ação" ganha força e significado devido a relevante interferência da filmagem sobre o real. A forma como o filme é produzido, que as pessoas são envolvidas, que a realidade fílmica se instaura acaba por subverter as fronteiras entre ator e personagem, entre cinema e realidade, entre cineasta e situação filmada. Por isso, o que vai se revelar na seqüência do filme é a possibilidade de um outro tipo de relação - que não a usual - entre quem filma e quem é filmado e a transformação dos envolvidos em função do filme. Isto se dá através da capacidade do diretor de interagir com seus personagens, tentando transformá-los e com isso se transformando. Esta estratégia trata-se de um recurso estilístico, uma opção que irá interferir na significação da representação produzida. O cineasta não se limita a filmar a *misé-en-scéne* de seus personagens. Ele dá algumas indicações do que a produz e provoca: o processo de filmagem, o fato de que tudo o que se vê é criado pela filmagem, o que é proibido para o telejornalismo e mesmo para algumas propostas documentais.

“no processo de montagem de filmagem como aquele que cria, produz acontecimentos e personagens. (...) não se trata de filmar uma realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contato com a câmera. (...) em algumas propostas cinematográficas não há nenhum indício de interação entre os dois lados da câmera. (...) em outros casos, busca-se deixar às claras as condições de produção do filme, o processo de filmagem.” (LINS, 2004:40)

Desta forma percebe-se a forma como os diretores instigam falas carregadas de rancor. Mahmoud, palestino, é levado para assistir a uma celebração dos judeus que fazem uma passeata que passa por bairros palestinos para comemorarem o que eles chamam de “reunificação de Israel”. As imagens da passeata que acaba por consistir, de acordo com a interpretação que o filme sugere, em uma provocação vai funcionar como justificativa para as falas seguintes de Mahmoud que demonstram o rancor de forma espantosamente forte para uma criança de sua idade: "Eu apóio o Hamas e o Hezbolah. Eles matam mulheres e crianças, mas fazem isso pelo seu país. Quanto mais judeus eles matarem, menos judeus vão sobrar, até que eles acabem quase sumindo."

Mostram-se, ainda, imagens do dia da memória dos israelenses mortos por terroristas. O filme permite aos telespectadores acompanharem alguns segundos do silêncio da multidão que ora pelos mortos, vestida de branco. A plasticidade da cena e o silêncio das pessoas incitam a reflexão que em seguida é prolongada pela fala de Daniel (judeu secular). O depoimento do garoto, como o de Mahmoud, também surpreende, mas dessa vez pelo discernimento e sensatez demonstrados: "Quando vejo as pessoas sendo mortas, fico pensando: Por quê? É tão estúpido. Podia ser evitado. Em uma guerra pode até ter um vencedor, mas e daí? ... As pessoas morrem dos dois lados. Os dois lados perdem." São falas como essas que tornam o filme exatamente surpreendente, porque onde o telespectador é preparado para esperar ódio, às vezes encontra muito ódio, mas às vezes onde já está preparado para encontrar muito ódio de novo, pode encontrar alteridade e sensatez. Dessa forma, não se produz uma lógica que permita categorizar judeus ou palestinos de acordo com nível de tolerância, respeito ou prudência. Cada personagem é valorizado em sua singularidade, por sua história de vida e sua maneira particular de acessar a realidade. Por isso, quando Moishe fala, ele fala como Moishe e não como judeu, quando Sanabel fala, fala como Sanabel e não como palestina. Não se reforça, desta forma, uma ordem particular/geral. Isso acontece porque a tradição dessa forma de escrita cinematográfica, o documentarismo, costuma se distinguir por tratar menos de temas, e mais de sujeitos.



Quando o filme indica a falta de consenso entre as crianças sobre a polêmica das terras, os conflitos de idéias e pensamentos, enfim a complexidade da situação, à qual B.Z. se refere na entrevista e a falta de diálogo apontada, quer se preparar o telespectador para a proposta que se segue no filme: o diretor vai tentar convencer as crianças a se aproximarem, se encontrarem, se conhecerem e quem sabe conversarem sobre o conflito.

Agora o filme segue com uma ordem cronológica. No final do dia, B.Z. sugere uma conversa mais séria para avaliar o encontro. Judeus e palestinos falam das lições aprendidas: "Nem todos os palestinos são do Hamas e nem todos os judeus matam árabes." Choro, troca indireta de algumas acusações, relativizações, demonstração de tolerância. As crianças sentadas em roda e B.Z. entre elas, as imagens demonstram a emoção e as surpresas das crianças ao desvendarem o universo umas das outras. De repente, o choro de Faraj se destaca e ele se explica ainda chorando: "O B.Z. vai embora logo. E agora, ficamos amigos do Daniel e do Yarko. E eles vão esquecer nossa amizade assim que o B.Z. for embora, e todo nosso esforço vai ser em vão." As imagens revelam outras crianças chorando. B.Z. também cede às lágrimas e é enquadrado pela câmera.

Esse momento revela-se como um ponto crucial no documentário, pois explicita, de forma clara, como o filme interfere na vida das crianças e do próprio cineasta. O artifício fílmico traduz uma aproximação afetiva entre o realizador e seu objeto de filmagem, expressa necessariamente na primeira pessoa. O filme revela, desta forma, um duplo movimento de interpretação e representação do realizador. Sendo assim, a narrativa produzida pelo diretor mistura a história das crianças com a sua própria história, com a história do filme que não deixa de ser um documentário sobre uma ficção, à medida que a produção do filme cria uma realidade nova (que Faraj teme que não possa se prolongar depois de encerradas as filmagens).

Ainda neste sentido, a teoria das representações sociais, apesar de não tratar dos discursos midiáticos, conduz a uma noção de representação que interfere, modifica, ressignifica o "objeto" representado demonstrando a dificuldade de simplesmente reproduzir uma realidade dada.

"Representar uma coisa (...) não é, com efeito, simplesmente duplicá-la, repetí-la ou reproduzi-la; é reconstituí-la, retocá-la, modificar-lhe o texto. A comunicação que se estabelece entre a percepção e o conceito, um penetrando o outro, transformando a substância concreta comum, cria a impressão de "realismo". (SPINK,1995: 34)



O trecho do texto embasado em conhecimentos da psicologia aplicados na teoria das representações traz a reflexão sobre o artifício utilizado no filme. Não é exatamente possível distinguir o que é "ficção"⁴ e o que é "realidade". Ou seja, apesar da metalinguagem ser utilizada com certa intensidade, não é permitido ao telespectador saber sempre se o que ele está assistindo foi ensaiado, sugerido, provocado, ou se aconteceria normalmente se a equipe não estivesse ali registrando. A questão é que, algumas vezes, a ficção pode se mostrar mais real (real no sentido de honesta, autêntica, espontânea) do que a própria "realidade" efetiva. Isso significa, por exemplo, que quando a jovem Sanabel chora diante das câmeras ao falar do pai que está preso por um crime político, ela o faz porque foi instigada a falar do assunto para que fosse filmada (e seu choro é explorado pelo cinegrafista que o registra em *close*), isso, porém, não necessariamente torna suas lágrimas menos autênticas. Significa ainda entender a originalidade que existe na confissão inocente de Mahmoud, garoto árabe, que revela tomar café escondido na casa da avó e acrescenta: "Não conta pra ninguém, se minha mãe souber, ela me dá um tiro". As cenas mais instigantes, entretanto, presentes no final do filme, são as da reunião das crianças judias e palestinas que brincam, conversam e choram na despedida. Ainda que se tenha a exata noção de que aquelas cenas não seriam possíveis sem a presença da equipe e da câmera, não pode se afirmar que a produção inerente àquela realidade retire a credibilidade que se deve dar a potencialidade demonstrada pelas crianças de superarem barreiras e preconceitos. O que se percebe, assim, é que o contexto criado pela filmagem acaba por proporcionar momentos talvez mais sinceros do que os que precediam à filmagem. Assim, a proposta do filme ao sugerir comportamentos, diálogos, situações cria uma nova realidade que não existia antes, não necessariamente por ser falsa ou incompatível com a "verdade" daqueles entrevistados. Talvez o que aconteça é uma espécie de "licença fílmica," que faz com que os "personagens" do documentário se permitam declarações, desabafos, e desafios, devido ao fato de estarem participando de um filme. "as pessoas, talvez porque haja uma câmera ali, criam algo diferente; e o fazem espontaneamente" (ROUCH, 1973 *apud* DA RIN 2004:157) É esse sincretismo entre situações produzidas e cotidianas que gera a sensação de realismo elucidada por Spink.

Muitas das falas poderiam ter sido cortadas em favor de uma mensagem de esperança. Mesmo ao longo do filme, os roteiristas poderiam ter poupado os

⁴ É preciso considerar que a própria existência da câmera poderia criar determinadas "encenações" o que caracteriza, cinematograficamente falando uma situação de ficção.



entrevistados de suas próprias falas, quando estas se mostraram carregadas de intolerância e espírito vingativo, mas isso não é feito. As crianças são expostas e suas mudanças também, independentemente se essas mudanças possam ser consideradas boas ou más aos olhos do telespectador. Essa proposta acaba por revelar seres humanos com virtudes e fraquezas (tanto diretores, quanto personagens), que mudam o tempo todo, que agem e reagem em relação ao ambiente em que vivem, à oportunidades que vivenciam, à experiências que fazem. Desta forma, contribui-se para a complexificação das questões que se colocam e conseqüentemente para a superação de modelos de representação maniqueístas .

Este fenômeno da complexificação dos processos de representação da realidade se dá como afirma Silva (2004) - em sua análise sobre filmes performáticos - através da incorporação da subjetividade como elemento mediador e integrador entre homem e mundo.

BIBLIOGRAFIA

BAUMAN, Zygnunt; **Globalização: as conseqüências humanas**; Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge ZaharEd,99.

.BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUCCI, Eugênio e Kehl, Maria Rita; **Videologias: ensaios sobre televisão**.-São Paulo: Boitempo,2004 (Estado de Sítio)

DA RIN, Silvio - **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue. Editorial, 2004.

GUIMARÃES, César G.; FRANÇA, Vera R.V. (orgs.). **Na mídia, na rua**. Belo Horizonte: Ed.Autêntica: 2006.

GOMES, Itânia. **Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005

GOMES, Mayra Rodrigues; **Poder no Jornalismo: Discorre, Disciplinar, Controlar**. São Paulo: Hacker Editores. Edusp, 2003.

LABAKI, Amir. **É Tudo Verdade**. São Paulo: Francis, 2005.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MELO, Cristina; GOMES, Isaltina; MORAIS, Wilma. **O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral**; Anais INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação /XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS – setembro; 2001

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Ed. Papyrus. 2005.



NUZZI, Erasmo de Fereitas; **Globalização, mídia e ética: temas para debates em cursos de Comunicação Social**. São Paulo: Plêiade, 1998.

SILVA, Patrícia Rebello da. **Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade** / Patrícia Rebello da Silva. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004,

SPINK, Mary Jane p. (org.) **O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social**/.-São Paulo: Brasiliense, 1995.

Site: www.humanrightsproject.org

FILMOGRAFIA

PROMESSAS DE UM NOVO MUNDO (Promisses), de Justine Shapiro e B.Z. Goldberg e Carlos Bolado. Israel/EUA, 2001.