

# Notícias de um documentário particular.

## Os sentidos do real em um documentário brasileiro

Ana Paula Penkala

### RESUMO

O presente artigo apresenta uma discussão e análise a respeito da construção dos sentidos de real no documentário brasileiro de 1999 *Notícias de uma guerra particular*, dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund. Para dar conta de tal projeto, trago um marco teórico que articula os campos jornalístico e documental, e busco referencial nas teorias sobre imagem/cinema. O esquema metodológico utilizado para a análise proposta é o da Análise de Discurso de linha francesa. Esta pequena pesquisa trabalha sobre dois eixos principais de sentidos: o real do registro e o real do registrado. Os eixos constituem-se nas formações discursivas que guiam a análise aqui apresentada e também servem como hipóteses para o problema de pesquisa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Real. Documentário. Brasileiro.

## 1 Introdução

O artigo aqui apresentado surgiu a partir de um problema de pesquisa relacionado ao documentário brasileiro de 1999 *Notícias de uma guerra particular*, dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund: como este filme constrói os sentidos de real? A partir dessa problematização foi possível perceber que o documentário reproduz ou reitera muitos dos recursos do jornalismo (o televisivo, principalmente) nesse processo de construir tais sentidos.

As circunstâncias histórico-sociais e do cinema do período em que o filme é lançado e realizado contribuem para reforçar a idéia de que o cinema nacional parece assumir um “dever social” de dar a ver ao brasileiro a realidade de seu próprio povo. Essa idéia empresta ao documentário que analiso a premissa da produção de um documento de “uso público” do jornalismo para a sociedade (FRANCISCATO, 2005), a qual discuto ao longo deste trabalho.

A estrutura do filme também reitera sua semelhança com a prática jornalística tradicional de, por meio de operações que garantem a objetividade do relato, expor vários “lados” de um fato ou acontecimento. Ele é construído sobre um “tripé” no qual são organizadas as visões dos traficantes, dos policiais e dos moradores, o que forja um sentido geral de objetividade e neutralidade, como no jornalismo.

Para dar conta dessas questões, articulo marcos teóricos a respeito do jornalismo e do documentário – pois me interessa perceber como esses fazeres constroem o sentido de real, de forma que procuro uma síntese entre as duas práticas no que se refere a essa(s) questão(ões). Tratarei *Notícias de uma guerra particular*, a priori, como um híbrido entre jornalismo e documentário. Para a construção da análise do documentário que encerra este artigo, usei o referencial metodológico da Análise de Discurso (AD) de linha francesa.

## 2 O filme

O filme realizado por Salles e Lund foi primeiro idealizado para ser um programa para a televisão<sup>1</sup>, uma espécie de reportagem sobre o tráfico de drogas e a violência no Rio de Janeiro. Venceu o V Festival Internacional de Documentários *É tudo verdade/It's all true*, em 2000. Em seu título, traz um “notícias”, carregado de sentidos. Nesse contexto, já é possível perceber a reiteração de sua proposta de vínculo estreito com o real.

Pela primeira vez radiografando a questão do tráfico de drogas nas favelas cariocas, *Notícias de uma guerra particular* é um filme que trata dos três lados envolvidos no triângulo de violência: o policial, o traficante e o morador da favela. Os depoimentos de

■  
<sup>1</sup> Há menção a um “programa” que aparece em uma fala em *off* no filme.

cada um dos pontos dessa triangulação formam uma estrutura documental em torno da qual o filme acomoda informações (dentre elas, registros em audiovisual) que contam a história do tráfico de drogas na cidade do Rio de Janeiro. A favela é mostrada, bem como ações policiais (dentro e fora dela), treinamentos dos policiais militares, (imagens de arquivo de) prisões/perseguições de traficantes no morro, a situação de carceragens na cidade, terminando no cemitério, onde havia mostrado os enterros de um menor, morto em confronto com policiais, e de um PM, morto “em combate” com traficantes. Em meio às entrevistas, podem ser destacadas as falas do então chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, Hélio Luz; de um dos fundadores do Comando Vermelho, José Carlos Gregório (o “Gordo”); e do autor do romance *Cidade de Deus* (que deu origem ao filme homônimo), Paulo Lins. A escolha do filme para este trabalho de análise se dá sobre duas bases:

- a) esse documentário é um bom exemplo de tratamento do tema da violência e do tráfico de drogas na capital fluminense, o qual é bastante debatido nos dias atuais, inclusive em filmes de ficção; e
- b) por sua escolha no que se refere ao tratamento dos registros dessa história e pela idéia de imparcialidade passada pela amostragem dos depoimentos (“ouvindo todos os lados”).

Numa primeira observação, percebo que o documentário é constituído de dois tipos de registros: imagens de arquivo (vídeos, fotografias ou filmes); e as imagens captadas para o próprio documentário (entrevistas para o filme e registros de ações policiais ou outros registros descritivos). Um elemento “une” esses tipos de registro de forma coerente com a narrativa: são subtítulos feitos em forma de entrada de “*slides*”. Esse recurso constitui-se de uma tela preta (que se sobrepõe à imagem anterior) sobre a qual letras brancas descrevem resumidamente a unidade narrativa que se seguirá. A entrada e saída dos “*slides*” são acompanhadas de som característico. Legendas são usadas para a identificação de lugares que o filme mostra e principalmente de pessoas. Em sua identificação, elas aparecem na primeira vez que um entrevistado fala e quando fotografias de criminosos são mostradas. Nesse último caso, os nomes vêm acompanhados das respectivas alcunhas e datas referentes ou às suas prisões ou às suas mortes.

### 3 Real e efeito de real

A analista de cinema argentina Ana Amado (2005) afirmou certa vez que, no cinema documental, “[...] fatos e ações são verdadeiros porque existentes e não imaginados, mas também são

submetidos a arranjos e jogos de verossimilhanças que, ao menos, comovem no seu afã de autenticidade e evidência” (p. 226). O cinema documentário, tanto quanto o jornalismo, lançam mão de operações e estratégias que provoquem a crença do leitor/espectador/ouvinte na “veracidade” daquilo que veiculam. “A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade”, disse Nichols (2005, p. 20). Tradicionalmente, o discurso jornalístico, afirma Resende (2006), tem a verdade e o real como referentes e utiliza-se de recursos que legitimam as regras de um jogo que resulta na produção de um **efeito de real**. Também essas afirmações indicam que o real é busca importante e determinante em ambos os fazeres. O que proponho neste artigo é discutir, na relação entre os fazeres jornalístico e documental, aquilo que diz respeito ao real para, então, criar um referencial coerente dentro do qual embaso minha análise de *Notícias de uma guerra particular*.

### 3.1 Compromisso social nas imagens

Para François Jost (2004), o que funda a verdade de uma imagem não é a imitação, mas o estatuto imagético de testemunho ocular. O que o autor quer dizer com isso é o que funda toda a prática jornalística e documentária, seja ela expressa em imagens ou em linguagem verbal: a maior garantia de veracidade de um documento é a prova de que alguém (um sujeito jornalista, um cinegrafista, etc.) esteve presente diante dos acontecimentos. Segundo Nichols (2005), o repórter presente na cena do acontecimento é quem obtém a história verdadeira, pois ele está lá. Isso se constitui num dos fundamentos do jornalismo, que diz que é dever do jornalista “[...] ir ao já acontecido para produzir a notícia, mediando, assim, os interesses sociais [...]” (BERGER, 1996, p. 189). Os documentaristas, afirmou Nichols, “[...] muitas vezes assumem o papel de representantes do público” (2005, p. 28). Isso ratificaria a idéia de que o uso das formas tradicionais do jornalismo em documentários e mesmo na ficção garante certo tipo de confiança, que é dada ao jornalismo por si só – o capital do jornalismo é a credibilidade, dirá Berger (1996). A expressão do real, no entanto, não prescinde de recursos que garantam autenticidade ao relato. Se um leitor acredita naquilo que lhe é relatado, o faz por crer na indistinção entre fato e relato. Essa “tensão inerente à prática [jornalística]”, como define Berger (1996), que é a busca por merecer a crença na superposição entre real e texto, foi responsável pela sofisticação “[...] dos artifícios para comprovar a existência do real/verdade com a foto, o rádio e a tevê” (p. 189). A simultaneidade entre fato e relato produz um efeito de acesso ao real, pois, ao mesmo tempo, aproxima aquele

que relata daquilo que é relatado (no tempo) e ratifica “[...] a aparência do acontecimento acontecendo [...]” (BERGER, 1996, p. 189), o que também aproxima fato e relato em seus tempos. Marcas do tempo presente são recursos de linguagem que promovem o efeito de real, algo que para Gonzaga Motta (2007) é a principal estratégia textual do narrador jornalístico.

### 3.2 Promessas de autenticidade

Ao produzir uma ilusão espaço-temporal (em função do movimento), o cinema representa um papel importante no registro documental, pois a imagem cinematográfica já possui caráter documental, afirma Rossini (2006). É isso que constrói a ilusão referencial que chamamos de efeito de real. “A imagem cinematográfica mudou a idéia de verossimilhança, pois nela existe a coincidência entre o objeto representado (o referente) e a sua representação.” (ROSSINI, 2006, p. 241) Para Aumont e Marie (2003), o efeito de real provoca a sensação de que o que é visto existiu, de fato, no real. O filme documentário, afirma ainda Rossini (2006), por essa operação, serve de testemunho dos fatos que mostra. Essa é sua maior garantia de credibilidade.

Por sua própria especificidade, a imagem proporciona uma quantidade maior de recursos na construção do efeito de real. O documental, no entanto, não prescinde de recursos da linguagem verbal para a construção de seus argumentos. Segundo Motta (2007), citações conferem veracidade; uma identificação sistemática de personagens e lugares “[...] causa a impressão de que o narrador fala de coisas verídicas, realisticamente situadas” (p. 158); a datação precisa dá referencialidade temporal ao relato, cuja precisão também é conferida pelo uso de números e estatísticas, dotando de rigor e veracidade o relato. As entrevistas, no documental, podem ser comparadas às citações, enquanto que legendas e mesmo a fala do documentarista podem identificar pessoas e lugares. Datas, números, estatísticas são igualmente bem usadas nos documentais.

Existem ainda outras estratégias, construídas através de reiterações de signos fixados no imaginário ou de simulação de registro, que são específicas da imagem. A câmera na mão é uma dessas estratégias. A imagem tremida dos registros cine-jornalísticos da II Guerra Mundial, que se deve ao advento das câmeras mais leves, tornou-se “[...] sinônimo de uma filmagem, de uma tomada real, não ensaiada, não mediada” (WINSTON, 2005, p. 17), uma “marca central da verdade cinematográfica” (WINSTON, 2005, p. 18). Desde os anos 1940 fixada no imaginário mundial, essa forma de mostrar o real, reiterada em filmes documentais e ficcionais, proporciona o efeito de real e dá ao

relato um estatuto de veracidade, garantindo a autenticidade do registro e do registrado. Esse “erro” (o tremor da câmera) produz no filme também um efeito de presença que ratifica o sentido de testemunho que os documentários buscam dar ao que mostram, provocando uma sensação não apenas de tempo simultâneo entre fato e narrador como entre fato narrado e transmissão. Segundo Fechine (2006):

Ao acompanhar, ao mesmo tempo, o “se fazendo” da transmissão e do próprio acontecimento transmitido, o espectador é confrontado com a promessa de que aquilo que ele vê é mais “verdadeiro” ou mais autêntico, justamente por ser menos manipulável *a posteriori*. Essa promessa de autenticidade pode ser atribuída também à própria imprevisibilidade da transmissão, o que pressupõe um menor controle sobre o que é levado ao ar e, conseqüentemente, produz uma maior impressão de “transparência”. [...] a incorporação de erros, de imprevistos e até de problemas técnicos, [...] são interpretados antes [...] como marcas de fidedignidade da transmissão e do que é transmitido. São justamente essas marcas que, aliadas à atualidade produzida por outros procedimentos enunciativos, instauram um efeito de acesso imediato, direto e genuíno aos fatos [...] uma promessa de autenticidade [...] (p. 145, grifos da autora)

A partir daqui, tomando esse referencial teórico como base na qual *Notícias de uma guerra particular* constrói seu sentido de real, organizo as FDs “O Real do registro” e “O Real do registrado” de forma a chegar a uma compreensão das formas pelas quais o filme constrói tal sentido.

#### 4 Discursos de uma guerra particular

Após algumas observações de *Notícias de uma guerra particular*, alguns dos sentidos centrais deste documentário foram sendo enfatizados. Esse processo – o reconhecimento, a organização e a compreensão desses sentidos, é a síntese do ato interpretativo que constitui o método da AD. Tais sentidos, diz Orlandi (2001), não emanam do texto como uma verdade oculta e única, mas surgem a partir de um gesto de interpretação no qual o analista empregará seu dispositivo de análise. O fazer interpretativo sobre um texto (aqui, um texto fílmico) tem como objetivo, segundo Orlandi (2001), a compreensão dos modos pelos quais esse texto produz sentidos.

##### 4.1 Contexto

O filme de Salles e Lund, conforme determina a metodologia da AD, foi analisado levando-se em conta seu contexto sócio-histórico de produção/realização e circulação. Este filme é, enquanto texto, “[...] subordinado aos enquadramentos sociais e culturais” (BENETTI, 2007, p. 108). Para Benetti, a cultura, a ideologia e o imaginário afetam os discursos enquanto um

sistema de significação. Assim, para compreender os sentidos de *Notícias de uma guerra particular*, é preciso compreender em que cultura ele está inserido, qual o referencial ideológico que o envolve, que efeitos ele produz no imaginário e quais “imagens” ele reproduz.

O documentário está inserido em uma cultura como parte de uma larga produção cinematográfica que tematiza a violência e a miséria e que se constrói a partir de um pressuposto realista. É parte da cultura em que está inserido a reiteração da figura do povo sofrido, das misérias sociais, da situação de criminalidade e da violência que as desigualdades promovem (PENKALA, 2006). Essa cultura é mostrada em diversos retratos – panoramas da exclusão social, como pontua Miriam Rossini (2007) – que marcam e constroem “[...] nosso imaginário cultural sobre quem somos e como é o Brasil” (p. 4), como os próprios movimentos cinematográficos do Cinema Novo dos anos 1960 e o Cinema Marginal nos anos 1970. Esse caldo imagético-cultural é o meio de onde surge o imaginário nacional que tão bem rememora, reitera, reproduz todos esses referenciais.

Central dentro dessa cultura e imaginário está o abismo social e cultural que separa a elite e os excluídos, que cria sistemas fechados de repressão e contenção de pobres como a favela. Entre imaginário e cultura, está um processo de criminalização de pobres (e negros) (WACQUANT, 2001) e um processo alternativo de denúncia dessa violência ou, ao menos, de tentativa de compreensão dessa realidade. Aqui está o referencial ideológico de onde surge um documentário como *Notícias de uma guerra particular*, que busca nos procedimentos para a neutralidade e a objetividade a oportunidade de expor realidades e denunciá-las.

Considerando que o discurso se materializa em um texto, e que esse texto possui uma *camada discursiva* – que é mais evidente – e uma *camada ideológica* – emergente na aplicação do método da AD (BENETTI, 2007); e que essa camada ideológica diz respeito ao imaginário e à ideologia que funda esse discurso, os quais acabo de mencionar, parti para o trabalho de análise propriamente dita, que tem início com a identificação dos sentidos nucleares no texto, reunidos em Formações Discursivas (FDs).

#### 4.2 As FDs

As formações discursivas, diz Benetti (2007), são regiões limitadas a um sentido central, o qual é formado por significados que o constroem e consolidam. Após as primeiras observações do filme enquanto objeto de pesquisa, identifiquei uma grande FD no documentário, a qual diz respeito à problematização desta

pesquisa: “*Notícias de uma guerra particular* como cinejornalismo”, um filme que produz o sentido do real assemelhando-se ao jornalismo. A grande FD que guia minha análise, portanto, estabelece uma ligação entre as primeiras percepções acerca do filme (e daí o problema de pesquisa) e os sentidos nucleares, ou seja, as FDs propriamente. Tais elementos fornecem pistas para a busca de Seqüências Discursivas (SDs) dentro do filme. Essas seqüências, escolhidas de forma mais ou menos arbitrária – considerando, é claro, a grande FD e o problema –, serão analisadas em busca dos sentidos nucleares, os quais correspondem às FDs e com as quais organizarei meu relato de análise, mais adiante. As SDs foram numeradas em seqüência para todo o filme, e correspondem à transcrição verbal das imagens e sons.

A discussão teórica apresentada na seção anterior é utilizada para dar conta do universo que constitui a formação ideológica que embasa o filme. Uma vez que minha análise se dá sobre o real do registro dos fatos e pessoas e sobre o efeito de real sobre aquilo que é registrado, detive-me a apresentar um referencial teórico que diga respeito a essas questões, tensionando-as entre os fazeres jornalístico e documentário para compreender de que forma o filme, assemelhando-se ao jornalismo, constrói os sentidos centrais que organizo nas duas FDs.

## 5 Os sentidos de real no filme

Para analisar o documentário de Salles e Lund selecionei 52 SDs. Apenas uma pequena amostra de SDs compõe o relato desta pesquisa, a qual é usada para pontuar exemplos de cada FD. Os sentidos estão destacados em negrito em cada SD.

### 5.1 FD1 – O real do registro

Esta FD, que diz respeito à forma pela qual o filme garante um acesso ao real – um efeito de real, propriamente – pela autenticidade do registro, relaciona-se principalmente à imagem. No início do filme, por exemplo, é possível compreender o uso do recurso da câmera na mão e sua promessa de autenticidade. Como se vê no filme, quando o capitão Pimentel, do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar (BOPE), fala em “guerra”, a câmera que o acompanha recria os registros cinejornalísticos de guerra que estão marcados no imaginário desde a II Guerra Mundial:

*SD5 – capítulo 2 (2min30s a 2min43s)<sup>2</sup> – Voz masculina fora de campo: “Eu vou fazer uma pergunta: você gostaria de ter participado de uma guerra?”. Voz em off do capitão Pimentel (vemos imagens suas de treinamento de combate em um campo): “Olha, eu estou participando de uma guerra, eu estou participando de uma guerra. Acontece que eu tô voltando pra*

<sup>2</sup> Capítulos e marcações de tempo são indicações do DVD do filme. O que está entre aspas é a transcrição literal de falas no filme, ou legendas.

casa todo dia". A câmera treme, perde o foco e faz movimentos bruscos. Fora de campo: som de tiros e de homens gritando. A pergunta do documentarista fora de campo enfatiza sua presença no tempo dos fatos. O sentido de recriação do combate é reiterado pela câmera que o acompanha no campo de batalha e seu tremor e perda de foco (como se o cinegrafista estivesse em meio aos tiros de uma guerra real).

É recorrente neste filme o uso de imagens de arquivo, as quais dotam o documentário como um todo de autenticidade por agrupar registros documentais já dados e referendados. Uma das seqüências (SD21 – capítulo 5, 8min22s a 10min14s) é exemplo disso, ao mostrar imagens em preto e branco, granuladas e acompanhadas de ruído característico de filme antigo; imagens em cores, porém com aspecto antigo e mostrando vestimentas e fardas de décadas anteriores ao documentário; desestabilizações de câmera típicas de imagens de cinegrafistas acompanhando confrontos e situações inusitadas; imagens de arquivo muito conhecidas no Brasil, que mostram cenas de violência policial na época da Ditadura Militar (preto e branco, granulação), mostrando um tanque de guerra em uma avenida, por exemplo, acompanhado de uma legenda onde se lê "1964" (primeiro ano do Regime Militar no País).

Quando um filme toma para si outros registros documentais, reitera a documentalidade desses registros e garante sua própria autenticidade de registro por meio do primeiro documento, ao qual já se conferiu autenticidade. A granulação e a (não) cor da imagem de arquivo também confere ao relato feito aqui e agora uma ilusão de retorno no tempo, pois a presença daquele tempo que já passou se dá pelo reforço de sua aparência física pelos documentos de época. Segundo Guimarães (2003) "[...] a mídia muitas vezes utiliza a imagem 'pb' para representar [...] a realidade 'crua' [...]" (p. 83). Mesmo a cor desbotada das imagens dos anos 1980 é uma informação documental, pois permite um acesso a um registro feito no tempo bastante passado que é recriado diante do espectador pelas cores próprias das imagens de vídeo do período, como o faz a imagem "pb".

A incorporação de registros de redes de TV (os quais se enunciam através da textura das imagens, que se diferencia da do resto do filme) também empresta ao documentário a presença de uma câmera no local e tempo dos fatos. Os documentaristas não estavam lá na época e local, mas incorporam ao seu filme todo o sentido de presença e autenticidade de registro pela inserção de um registro que esteve:

*SD47 – capítulos 9 e 10 (44min22s a 44min51s) – Imagens de vídeo, coloridas, mostram a Polícia Civil atirando contra uma casa. Gritos dentro e fora de campo. A câmera faz movimentos panorâmicos bruscos, mostrando um jovem armado saindo por uma janela. Entra tela preta, entra slide: "O caos". Sai slide, a*

cena continua: o rapaz armado foge pelos telhados da favela e é cercado por vários policiais, que atiram. A câmera treme muito. Fora de campo, voz masculina: "O traficante tá fugindo. Olha, Serginho, os policiais não param de atirar [na parte inferior da tela aparece a legenda: Imagens da TV Manchete]. Tem outro traficante tentando escapar pelo lado esquerdo. Ele vai pular, atenção!".

Essa SD demonstra a capacidade de um registro assumir o referente real de outro, mas principalmente a autenticidade desse registro. Inserir imagens de vídeo em um filme, principalmente imagens que indiquem a presença de um repórter na cena, trazem o noticiário televisivo e o sentido do "ao vivo" para o documentário. Tremores de câmera e movimentos bruscos marcados nessas imagens dão ao espectador do filme a sensação de estar novamente em contato com imagens que ele viu ou teria visto em um "plantão de notícias", trazendo para o tempo presente a transmissão crua, cheia de ruídos, em tempo real, que não teve tempo de ter sido editada e que, portanto, parece menos manipulada. Ao fazer referência a um "Serginho", o repórter chama para o filme a presença de outro personagem (um âncora?), que avalia essa transmissão como fosse "ao vivo" agora, no documentário, novamente, e o mesmo processo se dá com a legenda que afirma serem aquelas imagens da TV Manchete (instituição jornalística reconhecida).

## 5.2 FD2 – O real do registrado

Ninguém poderá afirmar que aquilo que uma câmera mostrou não foi encenado. Existem estratégias, no entanto, que dão aos acontecimentos registrados uma garantia de autenticidade. Essa garantia não é exatamente visual, mas tem a ver com o conteúdo daquilo que se registra. O filme começa com imagens de uma operação da Polícia Civil, que acaba de levar as drogas apreendidas em um certo período para serem incineradas. Esta corresponde à SD1 (capítulo 1, 0min a 1min39s), que abrange uma parte onde vários são os recursos usados para ancorar aquilo que se mostra no filme à realidade, como a imagem do camburão da Polícia durante a ação; referências a quantidades (de droga, a qual estava sendo incinerada) e a números da violência e do tráfico historicamente situados, bem como estatísticas sobre o tema.

Há, aqui, o uso (recorrente no filme) de estratégias jornalísticas que poderiam ser confundidas com a própria rotina do campo, como a inserção de informações concretas (números, estatística, etc.), as quais conferem a este documental uma apresentação carregada de sentidos e referência ao real. A narração em *off* que acompanha imagens da ação da polícia ilustra o acontecimento narrado como fotos em um jornal, dando a esse acontecimento o estatuto de presença no mundo empírico: a imagem da viatura

da Polícia Civil serve como argumento de autoridade e garante a veracidade das informações passadas por conta da credibilidade da instituição pública que a Polícia representa e de seu caráter de legalidade. O uso de um argumento de autoridade também se dá pela afirmação “A Polícia Federal estima...”. Esta SD é encerrada com algo que delinea ainda mais o sentido jornalístico de busca pela veracidade dos fatos: “Esse programa, rodado ao longo de 97-98, ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas nesse conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador”.

O panorama aéreo feito do helicóptero crava o fato registrado em um lugar. O som das hélices, porém, dá veracidade ao registro, como também ao registrado, dizendo: “um helicóptero esteve presente, e a prova disso é que não precisamos esconder o som de suas hélices”. O helicóptero, afirma Fachine (2006), produz efeito de um dispositivo panóptico (MACHADO, 1996 e FOUCAULT, 2002) que vigia a cidade. Aquilo que é captado pelas câmeras de vigilância tende a ser real, pois é o acontecimento que acontece sem saber das câmeras, é uma experiência que se dá no natural, é a vida em sua imprevisibilidade.

A referência ao “programa” rodado entre 1997 e 1998 (no início do filme) funciona como a enunciação de uma reportagem que se apresenta ao leitor, e que se diz real em si. Um programa de televisão é como uma reportagem jornalística, não como um documentário, que pode ser mais poético que realístico. Nesse “lead” do filme, *Notícias de uma guerra particular* enuncia-se enquanto uma grande reportagem, o que é reiterado pelo uso de fatos reconhecidos amplamente como verídicos.

A datação, como referência histórica e da realidade empírica concreta ancora o relatado como verdadeiro:

*SD45 – capítulo 9 (39min6s a 40min12s) – Paulo Lins, em off: “Todos os traficantes que saíram da cadeia, morreram. Não tem nenhum grande poderoso do Comando Vermelho na rua”. Após, há uma série de fotografias de arquivo (“pb” e sépia) de fichas policiais de criminosos (frente e lado com placa numerada ou apenas fotos de documento) acompanhadas de legendas com seus nomes, alcunhas e datas de morte.*

Nesse trecho, o filme apresenta documentos que comprovam a existência dos personagens que cita, e lhes dá veracidade ao atribuir-lhes nomes e alcunhas, além da data de suas mortes. O registro fotográfico da polícia demonstra que eram criminosos, e o depoimento de Paulo Lins, acompanhado das imagens e datas, funciona como que um testemunho duplo: “assim ocorreu, e aqui estão as provas”, diriam. Registros fotográficos, ainda que possam ser manipulados, garantem a impressão de que algo de fato ocorreu.. No caso, eles comprovam a existência das pessoas e sua ligação com o crime. São pessoas do mesmo mundo histórico

do qual fazemos parte, são, portanto, reais.

## 6 Considerações finais

*Notícias de uma guerra particular* é reconhecido como um documentário. No entanto, mesmo já tendo garantido seu estatuto de verossímil, adota estratégias de linguagem que o aproximam da enunciação jornalística. O trabalho que se encerra aqui analisou seu discurso e assim percebeu sentidos que afirmam seus procedimentos no que diz respeito a essas estratégias. A questão inicial desta pesquisa era descobrir de que forma(s) o filme constrói o sentido de real, o que foi abordado e analisado por meio das FDs, que revelam dois procedimentos usados pelo filme para essa construção: a garantia de autenticidade do(s) seu(s) registro(s) e a do que é registrado. O uso especial da câmera e a recorrência a imagens de arquivo são responsáveis pela primeira garantia, enquanto que referências à realidade concreta, o uso de argumentos de autoridade e a apresentação de documentos históricos garantem a segunda forma de autenticidade. Esta pesquisa, no entanto, está apenas no começo e pode ser considerada, até aqui, somente um esboço.

### **News of a private documentary. The meanings of real in a brazilian documentary**

#### **ABSTRACT**

This paper presents a discussion and analysis about the construction of the meanings of real in the 1999 Brazilian documentary *News from a Private War* (*Notícias de uma guerra particular*), directed by João Moreira Salles and Kátia Lund. To deal with such project, I bring a theoretical framework that articulates the journalistic and documentary fields, and I search for reference in image/cinema theories. The methodological scheme used for the proposed analysis is the French Discourse Analysis. This small research works on two main axes of meanings: the real of the registration and the real of the registered. The axes are on the discursive formations that guide the analysis presented here, and also serve as hypotheses for the research problem.

**KEYWORDS:** Real. Documentary. Brazilian.

### **Noticias de un documental privado. Los significados de lo real en un documental brasileño**

#### **RESUMEN**

Este trabajo presenta discusión y análisis acerca de la construcción de los significados de lo real en el documental brasileño de 1999 *Noticias de una guerra privada* (*Notícias de uma guerra particular*), dirigido por João Moreira Salles y Kátia Lund. Para hacer frente a tales proyectos, traigo un marco teórico que articula los campos periodístico y documental, y busco referencia en las teorías de imagen/cine. El esquema metodológico utilizado para el análisis es la propuesta francesa de Análisis del Discurso. Esta pequeña investigación trabaja sobre dos principales ejes de

significados: lo real del registro y lo real de los registrados. Los ejes son las formaciones discursivas que orientan el análisis presentado aquí, y también sirven como hipótesis para el problema de investigación.

**PALABRAS CLAVE:** Real. Documental. Brasileño.

### Referências

- AMADO, Ana. Michael Moore e a narrativa do mal. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. P. 216-233.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BENETTI, Marcia. Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Marcia. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007. P. 107-122.
- BERGER, Christa. Em Torno do Discurso Jornalístico. In: FAUSTO NETTO, Antônio; PINTO, Milton José (Orgs.). **O Indivíduo e as Mídias: ensaios sobre Comunicação, Política, Arte e Sociedade no Mundo Contemporâneo**. Diadorim: 1996. P. 188-193.
- FECHINE, Yvana. Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (Orgs.) **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006. P. 139-154.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. Uma Caracterização Inicial do Jornalismo. In: \_\_\_\_\_. **A Fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005. P. 166-173.
- GUIMARÃES, Luciano. **As Cores na mídia: a organização da cor-informação no jornalismo**. São Paulo: Annablume, 2003.
- JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- MACHADO, Arlindo. Máquinas de vigiar. In: \_\_\_\_\_. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. P. 219-234.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Marcia. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007. P. 143-167.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção de João Moreira Salles e Kátia Lund. Vídeo Filmes. Brasil, 1999. 1 DVD (57 min), son., color.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 3.ed. Campinas: Pontes, 2001.
- PENKALA, Ana Paula. **Um campo de concentração brasileiro: marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas instâncias formal e diegética de Cidade de Deus**. 2006. 227 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação)

– Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2006.

RESENDE, Fernando. O jornalismo e a enunciação:  
perspectivas para um narrador-jornalista. In: LEMOS, André;  
BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva (Orgs.) **Narrativas  
midiáticas contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2006. P.  
160-180.

ROSSINI, Miriam de Souza. O gênero documentário no  
cinema e na TV. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO,  
Maria Lília Dias de. (Orgs.) **Televisão: entre o mercado e a  
academia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. p. 237-250.

ROSSINI, Miriam. O corpo da nação: Imagens e imaginários  
no cinema brasileiro. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO  
NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM COMUNICAÇÃO COMPÓS, 16., 2007, Curitiba.  
[Anais...] Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2007. P.  
1-14.

WACQUANT, Loïc. **As Prisões da miséria**. Rio de Janeiro:  
Jorge Zahar, 2001.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital.  
In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) **O  
Cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. P. 14-25.

**Ana Paula Penkala**

*Jornalista pela ECOS/UCPel*

*Mestre pelo PPGCCOM/UNISINOS*

*Doutoranda do PPGCOM/UFGRS*

*E-mail: penkala@gmail.com*

Recebido: 31/03/008

Aceito: 14/07/2008