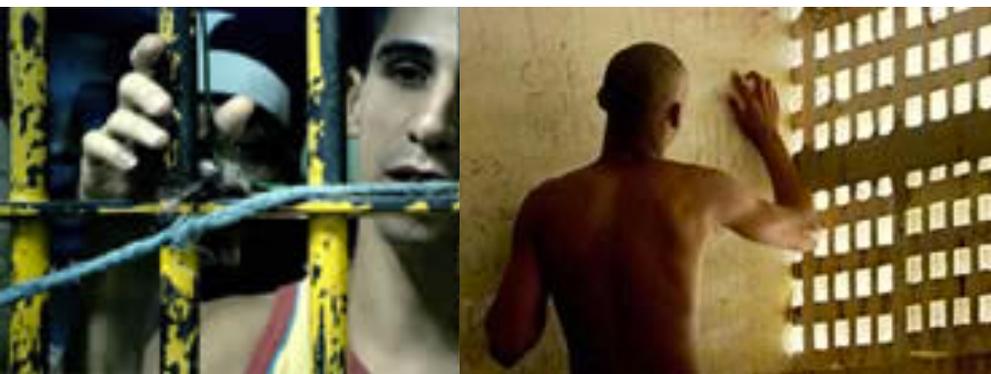


# TEMPORAL:

prática e pensamento contemporâneos



Imagens dos documentários *Justiça* (2004) e *Juízo* (2007).

## Entrevista

### O teatro da justiça

*The theatre of Justice*

Maria Augusta Ramos\*

entrevista concedida por *Skype* a Priscila Rufinoni em maio de 2019,  
Transcrição e edição de Yuri de Lavor

*"Os meus filmes são uma tentativa de compreender, de pensar a sociedade brasileira através do que eu chamo de teatro da justiça"*

### Sobre a trilogia

*Temporal: Os três documentários Justiça (2004), Juízo (2007) e O Processo (2018) parecem perfazer um tríptico do que você às vezes chama de teatro da Justiça. Em algumas entrevistas, você também se refere a uma espécie de enervação estrutural entre sociedade e justiça no Brasil. Qual seria, nesses termos, a inter-relação desses três documentários?*<sup>1</sup>

Os filmes da trilogia, *Justiça*, *Juízo* e *Morro dos Prazeres* (eu não consideraria *O Processo* como parte da trilogia, apesar de eles serem muito

próximos, revelam, nas representações da Justiça brasileira, que ela é feita por lógicas de escolha, códigos, exposições espaciais – os atores envolvidos, a espacialidade da sala onde as audiências acontecem (o fato de o promotor sentar-se à direita do juiz, por exemplo) – e por gestos. Os filmes da trilogia, a meu ver, evidenciam o sentido da lei

para os réus – sentido que no Brasil é vazio, praticamente incompreensível – e as relações de poder que estão ali implicadas, relações de poder reveladas no que eu chamo frequentemente de “teatro da justiça”. Mostrar esse teatro social e o funcionamento do sistema judiciário, faz-nos ver a própria forma das lutas sociais e políticas no Brasil. O teatro da justiça, para mim, revela a desigualdade social que produz o réu; revela também o abismo que vivemos em termos dessa desigualdade e a impossibilidade de diálogo entre os dois grupos da sociedade brasileira: a classe média e/ou a elite intelectual – classe que tem acesso a recursos, a educação, a saúde – e uma parte dos que não têm ou que durante muitos e muitos anos não tiveram acesso a educação, a saúde, a direitos básicos de cidadania. Nos últimos anos houve uma mudança, uma evolução no sentido de que, através de políticas da esquerda, políticas progressistas, houve uma melhora considerável no acesso de pessoas de classe humilde, pobres e negros – através das cotas e através de uma política social – àquilo a que até então só a classe média informada, educada, tinha acesso. Infelizmente nós estamos vivendo novamente um retrocesso muito grande em relação a isso.

Minha intenção nunca foi explicar ou fazer filmes *sobre* o sistema judiciário; os meus filmes são uma tentativa de compreender, de pensar a sociedade brasileira através do

<sup>1</sup> As informações para esta entrevista foram retiradas do site oficial da diretora: <https://www.maria-ramos.com/home/>

que eu chamo de teatro da justiça: através do funcionamento do sistema judiciário, das relações de poder, das relações sociais, das relações humanas, das interações que se dão no contexto da Justiça brasileira, da relação da polícia, da UPP, com a comunidade e finalmente, n'O Processo – com o tribunal do *impeachment* –, as relações em um tribunal político-jurídico. Se nos primeiros dois filmes, tanto em *Justiça* como em *Juízo*, existia claramente uma revelação, através das audiências filmadas, de que existe um grande abismo entre o réu e os operadores da lei, no *Morro dos Prazeres* tentou-se pensar a possibilidade de reconstrução desse diálogo e as dificuldades inerentes a ele. Foi um processo que fracassou por várias razões. N'O Processo essa questão da falta de diálogo também existe, mas existe de outra maneira: por questões ideológicas. Os dois grupos, os parlamentares a favor e contra, na verdade repetem *ad infinitum* as mesmas falas sem se ouvirem, reproduzindo argumentações inverídicas e altamente ideológicas. O teatro da justiça concedeu legitimidade a um processo que foi uma farsa, porque não havia crime de responsabilidade. É impossível o diálogo entre esses dois polos, e é o que nós vivemos hoje em dia na política brasileira: você é contra ou você é favor, e há uma enorme intolerância para com o outro. Não se escuta, não há diálogo. Eu acho que n'O Processo isso é muito claro, e, diante da legitimidade concedida pelo ritual da Justiça ao *impeachment*, revela-se de certa maneira a judicialização da política, ou a politização do sistema judiciário, que vemos hoje em dia com a Lava-Jato, com a questão da prisão do Lula, e que vimos com o processo de *impeachment* como um todo.

### Sobre a importância do documentário

*Temporal: Nos documentários nota-se uma interface com a literatura, o título O Processo*

*nos parece muito claro. A literatura brasileira, por muito tempo, chamou para si um papel de debate social e político, que também o cinema logo em seguida encampou. Para citar um clássico no assunto, o livro de Ismael Xavier, seriam estas as nossas "alegorias do subdesenvolvimento"<sup>2</sup>. Atualmente temos notado um crescimento do gênero documental no Brasil, com prêmios internacionais recentes. O gênero documentário traz outros elementos críticos para repensar esse papel da cultura no plano atual?*

Eu acho que o documentário, como arte, como um cinema que faz pensar, que faz refletir, tem atualmente uma função fundamental, principalmente nesse momento histórico da pós-verdade, em que existe um cinismo, uma suspeita constante – não se confia nem na própria intuição em relação ao que é dito. Você não tem a verdade do fato, você tem as várias versões. Existe uma paranoia. O documentário – ou o *bom* documentário, o documentário feito com escolhas éticas, escolhas sóbrias, escolhas que levam a pensar, a documentar essa realidade de uma maneira a captar a verdade do fato, ou pelo menos a questionar essas várias versões – é essencial, apesar de muito difícil. Eu estava falando sobre a questão do abismo (não só no Brasil, mas no mundo todo), da questão do contra ou a favor. Isso também se percebe aqui na Europa, com o ressurgimento da extrema-direita, cada vez mais intolerante; é cada vez mais difícil um diálogo entre a esquerda, o centro e essa extrema-direita, a qual tem uma ideologia claramente fundamentalista, como vemos no Brasil. É quase como se houvesse também um *pensée unique* da grande mídia, da mídia corporativa, da mídia social: existe apenas uma maneira, e a maneira é o neoliberalismo. As relações sociais só são possíveis nas políticas neoliberais. É muito surpreendente que na própria Europa, nas televisões públicas, exista uma tendência a uma visão cada vez mais unidimensional do mundo. Eu acho que a importância do

<sup>2</sup> Trata-se do livro de Ismael Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



documentário está em questionar esse pensamento único, esse maniqueísmo – que estamos vendo na questão da Venezuela, por exemplo. É surpreendente o nível de hipocrisia e, especificamente, da hipocrisia da mídia mundial; na Europa mal se ouve falar dos absurdos que estão acontecendo atualmente no Brasil com [Jair] Bolsonaro. Com exceção de alguns veículos como *The Guardian*, o *El País*, *Liberation*, a maioria da mídia escrita e dos canais de Televisão (mesmo públicos), dedicam um espaço de tempo enorme aos acontecimentos da Venezuela, mas quase nenhum ao que está acontecendo no Brasil nos últimos meses do governo Bolsonaro. São minutos e minutos que a mídia usa para falar da Venezuela e, em relação ao Brasil, muito pouco se fala.

### Sobre o fazer documental

*Temporal: Nos três documentários, não há entrevistas, não há uma interferência narrativa externa. Tudo se passa como se a câmera não existisse, construindo um enredo dialógico direto. Nos termos de Aristóteles e da tradição do teatro, temos pura ação e não narração: homens que agem, como aqueles do drama e da tragédia. Podemos citar a cena da defensora em casa em Justiça, esse recurso de mostrar as personagens em sua cotidianidade – o almoço dos advogados com os filhos, o momento de ir buscar as crianças na escola, a mãe do rapaz condenado cantando em uma sessão espiritual evangélica –, produz uma espécie de segundo discurso informal que parece contrastar com o formalismo da corte. Já em Juízo, há várias cenas silenciosas e muito íntimas do rosto dos adolescentes encarcerados, com poucas falas entrecortadas, recendendo à inação e ao tédio. Qual o papel desses fragmentos do cotidiano na construção do roteiro?*

Eu gostaria de falar sobre o fazer documental, em termos de fio objetivo. Se a intenção do meu trabalho como documentarista, como cineasta, é repensar,

redescobrir, refletir sobre uma realidade, eu gostaria de falar então sobre esse processo de documentar a realidade no sentido de estimular essa reflexão. Isso só pode ser feito através de escolhas formais. Eu digo muito que discordo completamente da divisão entre forma e conteúdo; eu acho que é uma divisão completamente artificial, porque a forma, para mim, define o conteúdo. A maneira como eu filmo, a maneira como o público percebe a realidade através do trabalho de câmera, através do ritmo, da edição, da estrutura narrativa definem a percepção dessa realidade, a vivência dessa realidade. O público vê certos elementos de uma certa maneira, e deixa de ver outros. A minha preocupação no momento da filmagem e no momento que precede a filmagem está em pensar como nós vamos filmar, qual será a forma, qual será o trabalho de câmera, como eu quero captar essa realidade. Por exemplo, nos meus filmes a câmera é sempre frontal, em grande parte é estática e está sempre à altura dos olhos do personagem, das pessoas filmadas. Ela coloca o público na posição de um observador; ele está na frente da ação, ele está observando a ação. Essa é a percepção do público. Filmes de ficção, e também muitos outros documentários, trabalham com uma câmera que se movimenta muito. Se pensarmos em *Cidade de Deus*, um filme que lida com a questão da violência, da criminalidade, a câmera é colocada no meio da ação – você olha para um lado, olha para outro. Isso faz com que o distanciamento em relação àquela realidade seja muito mais difícil, e a reação do público torna-se muito mais emocional do que intelectual. Apenas essas escolhas específicas – uma câmera que se movimenta ou uma câmera estática, uma câmera frontal ou uma câmera na ação – já definem uma série de percepções, definem, de algum modo, o conteúdo. Então a proposta de um cinema de certa

## O teatro da justiça

maneira reflexivo está em um distanciamento formal: você é capaz de ver e rever e redescobrir uma realidade que talvez seja muito familiar – nós vemos e revemos aquele cotidiano muitas vezes. Mesmo no próprio processo de *impeachment*: quantas vezes não se retratou uma realidade completamente distorcida, com elementos distorcidos (como aquele da pedalada), uma série de elementos repetidos *ad infinitum* pela mídia? O público não tinha a menor noção do que realmente se dava e tampouco tinha o distanciamento suficiente para pensar aquela argumentação em seu contexto histórico e político.

Voltando à questão da forma, e falando principalmente sobre ética, as escolhas em termos de tratamento de câmera, de ritmo, de edição, de cenas, imagens, palavras, frases (por que uma frase sim e outra não?, por que finalizar determinada cena com essa frase ou com outra?), tudo isso em seus menores detalhes, no filme, é intencional. Tudo. Toda escolha é intencional, e toda escolha tem um significado ético e estético. Aliás, toda escolha estética é ética, tem uma função dentro de uma estrutura narrativa. Também a localização: não só a cena, não só a imagem, mas onde essa imagem ou essa cena se encontra na estrutura do filme, em sua ordem – se ela vem antes ou se ela vem depois...

Sobre a questão do silêncio, das imagens em que ninguém fala ou das imagens de Brasília, eu acho que elas são importantes porque são momentos de pausa, momentos em que o público tem um espaço emocional, intelectual para digerir aquilo que viu antes e, talvez, para se identificar com um personagem – no caso em que você vê pessoas em silêncio, por exemplo.

*Temporal: Ainda no documentário Juízo, a narrativa enquadra, de forma muito íntima, a fala oficial (e cordial) da juíza, enfatiza o timbre arrogante da voz, mostra certo enfado nos demais coadjuvantes da lei, defensores e promotores, folheando processos em saletas de mobiliário*

*barato. Sabemos que eles não são atores e que os lugares não são cenários. Esse dado é essencial: essa são as cenas reais da Lei. Já os meninos julgados, por força do Estatuto da Criança e do Adolescente, são atores. Como se deu essa encenação dentro de um quadro documental durante as filmagens?*

Em *Juízo*, o que está em jogo não são apenas os papéis exigidos pela lei dentro e fora do tribunal – os papéis desempenhados pelo juiz, pelos operadores da lei, pelos acusados –, mas papéis representados como que por atores. Na verdade, eu não gosto de chamá-los de atores, porque para mim eles não estão representando, mas duplicando esses menores infratores. É um procedimento estético que cria inicialmente um distanciamento, porque é um artifício, e logo no início do filme há essa informação – o espectador já inicia a experiência cinematográfica de *Juízo* sabendo que isso é feito.

O menor infrator, como consequência da lei que proíbe a filmagem de seu rosto, é demonizado pela mídia. Não se sabe quem ele é; ele é uma pessoa sem rosto, sem vida, sem contexto. Ele não apenas é completamente demonizado como desumanizado. Quando fui fazer o filme, era uma questão não manter essa desumanização. Para mim, não só a fala, mas o rosto e as expressões, os gestos, a linguagem corporal eram essenciais também para se entender de onde vêm esses menores, para se entender um pouco essa juventude de comunidades carentes do Rio de Janeiro que acaba de frente para a Justiça. Eu não teria interesse em fazer um filme que reproduzisse a desumanização, então pensei muito e desenvolvi um procedimento que acredito ser legítimo: esses jovens que fazem o papel, que dublam, que representam, que substituem os menores infratores vêm de uma vivência muito próxima daquela dos menores infratores; eles mesmos poderiam estar sentados naquela cadeira – como eles mesmos, em alguns casos, sentaram-se, ou



ao menos seu irmãos, seus amigos. Eu não fui à procura de jovens que se interessassem por serem atores; pelo contrário, eu não queria um jovem que fizesse curso de teatro. Eu queria jovens que não fossem atuar, mas realmente *substituir*, que se identificassem e que respondessem às perguntas da juíza – editadas, é claro – como se estivessem ali sentados de frente para ela. Isso faz com que esse trabalho se baseie muito na autenticidade de cada um deles; a personalidade de cada um deles é importante. Não apenas os menores infratores, mas esses jovens trazem a personalidade deles para filme, o que enriquece a experiência cinematográfica e gera também uma enorme autenticidade. Mesmo que o público saiba que existe um artifício, que os jovens não são realmente os menores infratores, ele se esquece de que eles não o são – não importa, porque eles *poderiam ser*. No fundo, o filme documenta também os jovens de comunidades carentes que podem acabar, e que muitas vezes acabam, na Justiça brasileira. Há situações em que os próprios jovens que estão ali substituindo os menores parecem ser mais autênticos do que a própria juíza. Eu acho que o filme também se coloca a questão da verdade: o que é a verdade, o que é o fato, o que são as versões, o que é falso, enfim, essa procura da verdade pelo sistema, a procura pela verdade do fato no processo jurídico – trata-se disso também no documentário.

Há uma dupla imagem. A fronteira entre o menor infrator e o jovem que o substitui é muito tênue, muito obscura, precária; isso traz um elemento interessante para o filme. O procedimento foi o seguinte: eu filmei durante cinco dias todas as audiências daquela Vara, com a juíza que fazia as audiências, os operadores da lei, e, depois de filmar várias, acredito que pelo menos quarenta, cinquenta audiências, eu entrei na sala de edição e escolhi doze ou treze de

que gostei, que queria retratar no filme. Então fui à procura de jovens, como disse, de comunidades carentes, mas que tinham também experiências muito próximas – através do irmão, através do amigo, ou que tivessem eles mesmos passado pela Vara ou pelo [Instituto] Padre Severino. Eu exibí as audiências editadas para eles; nós fazíamos um trabalho de discussão, eu ouvia o que eles achavam da juíza, do sistema. Enfim, eu escolhi esses jovens e trabalhei com eles o discurso; se a juíza fazia as perguntas, eles respondiam. Eu ensaiei com eles toda uma repetição, uma representação, e depois os filmei em substituição aos menores infratores e editei esses momentos. Então há dois campos. Um campo são as imagens documentais filmadas inicialmente nas audiências. Eu edito esse material [dos jovens], que é o contracampo. O campo são as imagens da juíza, do promotor, da promotora, do defensor, e o contracampo é o menor infrator, é o jovem que está ali o substituindo. As pessoas dizem que *O Processo* (que montei com Karen Akerman) é um filme consagrado por sua edição e realmente é, porque havia uma quantidade de material muito grande; mas *Juízo* (montado com Joana Collier) é um filme de um cuidado de edição e de uma sutileza enormes, porque a cada corte existe uma ruptura de local e de tempo. Na verdade, acho que não de local, porque filmava-se na mesma sala. Isso poderia ter dado completamente errado, porque à medida que se corta, principalmente no caso do som, pode haver por parte do público consciência do corte e, se se tem consciência do corte, todo o mistério, toda a experiência cinematográfica se perdem. Além da autenticidade dos jovens, que estão sendo autênticos por si mesmos, há uma questão técnica, do procedimento estético, que tem de funcionar.

### Sobre o lugar estético e social do documentário no Brasil

*Temporal: Você gostaria de acrescentar mais alguma coisa às nossas perguntas? Sobre a importância do documentário, sobre aspectos da forma que falamos...*

Certamente as políticas públicas adotadas pelos governos do PT, do Lula e da Dilma, e o papel da ANCINE geraram possibilidades para que documentários fossem produzidos. O cinema tem uma questão financeira. Isso estimulou uma nova geração de diretores e diretoras – há muitas mulheres que estão dirigindo, tanto ficção quanto documentário – que pensam o Brasil. Digo da ficção, como o filme da Ana Muylaert, *Que horas ela volta?*, tão simbólico, tão significativo para se entenderem as políticas públicas e afirmativas, e o filme do Kleber Mendonça, *Aquarius*; digo também de documentários, como o *Ex-Pajé*<sup>3</sup>, documentários importantes produzidos nos últimos anos que lidam diretamente com esse momento político e histórico que estamos vivendo. O cinema é uma arte muito potente para retratar a realidade concreta. Ele tem um poder, como documento, extraordinário. Mas, novamente, o bom documentário, o grande documentário, que toca, que comove, que reflete, que faz pensar, que inspira, tem de ser grande cinema, tem de ser consequência de um processo cinematográfico estético, formal. Isso é muito importante; o documentário é, ou deve ser, acima de tudo, *grande cinema*. Através desse cinema se consegue retratar de maneira complexa, multidimensional, isso que estamos vivendo. Acho que é muito importante aprender a filmar, aprender sobre as possibilidades que o cinema oferece, para que possamos escolher. A essa geração nova que quer fazer documentários, que quer descobrir, que quer repensar esse momento através do documentário de maneira crítica, é essencial que exista um

pensar sobre o cinema, uma reflexão sobre o processo cinematográfico. Não é apenas de colocar uma pessoa em frente à câmera e fazer perguntas, entrevistar; documentário não é isso.



### Sobre a construção de um roteiro

Sobre o roteiro, não é algo pensado antes da filmagem. As escolhas feitas são escolhas formais, e não de conteúdo, porque nunca se sabe o que vai acontecer exatamente. É importante que eu saiba como eu quero filmar, como eu quero tentar filmar – conforme estávamos falando, há a questão de como a estética define e o público percebe aquilo que está sendo retratado. É só na edição que redescubro o material; muito do que filmamos eu não consigo ver, nem tudo consigo detectar no momento. Eu redescubro esse material e passo por um momento de reflexão com a montadora, Karen Akerman, com quem trabalho atualmente e que editou *O Processo*, *Morro dos Prazeres*, *Futuro Junho* comigo. É um processo de refletir, repensar e construir então um retrato desse momento, uma estrutura narrativa; não há um roteiro

<sup>3</sup> Documentário de Luiz Bolognesi, 2018.



prévio. Há uma intenção, uma proposta de cinema, e é claro que durante a filmagem muita coisa dá errado; todos erramos, e as coisas acontecem muito rapidamente. Nós – eu, o câmara, a engenheira de som, a pessoa que está fazendo a produção – temos de estar muito atentos para conseguir captar a realidade enquanto ela acontece, e às vezes nós conseguimos, às vezes não. Às vezes a imagem não fica boa. [risos] É prática cinematográfica. Para mim o cinema documental é produto de um processo cinematográfico de filmagem, de edição; ele é tudo o que acontece durante essa filmagem. Eu não resolvo fazer um filme para defender uma tese, para provar algo, fornecer argumento para algo que quero dizer – eu não sei o que quero dizer. Eu faço um filme porque quero compreender melhor; não há sentido se eu já souber. Fazer filme para quê, se eu já souber? [risos]

\* **Maria Augusta Ramos** é cineasta e diretora. Formada em Música pela Universidade de Brasília, possui também formação na área pela *Radio France* (Paris) e pela *City University* (Londres). Estudou edição e direção na Academia Holandesa de Televisão e Cinema. Um de seus últimos projetos, *O Processo* de 2018, foi selecionado para o Festival de Berlim.