

## A CONSTRUÇÃO DA LEGITIMIDADE DISCURSIVA A PARTIR DA CENOGRAFIA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE SEIS DOCUMENTÁRIOS SOBRE A AGRICULTURA INDUSTRIAL

### THE CONSTRUCTION OF DISCURSIVE LEGITIMACY THROUGH SCENOGRAPHY: A COMPARATIVE ANALYSIS OF SIX DOCUMENTARIES ON INDUSTRIAL AGRICULTURE

Priscila Muniz Medeiros\*

#### RESUMO:

Neste trabalho, analisaram-se seis filmes documentários que trabalham com o tema da agricultura industrial a partir de uma crítica focada em uma discursividade ecologista. São eles o brasileiro *O veneno está na mesa 2*; o argentino *Desierto verde*; os norte-americanos *Food, Inc.* e *GMO OMG*; e os franceses *Solutions Locales pour un désordre global* e *Bientôt dans vos assiettes*. Tendo em vista que todos os filmes compartilham uma mesma cena englobante (discurso ambiental) e genérica (gênero documentário), o objetivo da análise foi o de entender como cada um deles trabalha a questão da cenografia - entendida a partir da conceituação de Dominique Maingueneau, como uma *mise-en-scène* singular da enunciação.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Análise do discurso, filme documentário, ambientalismo.

#### ABSTRACT:

This work analyses six documentary films that address the issue of industrial agriculture in a critical way, from the perspective of an ecologist discursivity. The chosen movies are: the Brazilian movie *O veneno está na mesa 2*; the Argentinian *Desierto verde*; the North Americans *Food, Inc.* and *GMO OMG*; and the French *Solutions Locales pour un désordre global* and *Bientôt dans vos assiettes*. Regarding the fact that all the studied documentaries share the same encompassing scene (environmental discourse) and generic scene (documentary film), the main purpose of the analysis was to understand how

---

\* Professora adjunta da Universidade Federal de Alagoas. Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. prismuniz@gmail.com

each of them builds its scenography - concept explained by Dominique Maingueneau as a singular *mise-en-scène* of the enunciation.

#### KEYWORDS:

Discourse analysis, documentary film, environmentalism.

## INTRODUÇÃO

O gênero filme documentário vem se afirmando como um importante instrumento de propagação do discurso ambiental. Nos documentários, os diferentes discursos acerca das questões ambientais encontram um terreno fértil para se desenvolverem, uma vez que tal gênero permite a construção da subjetividade e a expressão aberta do ponto de vista. Em seu livro *Introduction to documentary* (2001), Bill Nichols destaca que, frequentemente, o filme documentário tem intenção de impactar o mundo histórico de alguma forma, e, para tanto, ele deve nos persuadir de que o seu ponto de vista ou abordagem é preferível a outras. Assim, a eloquência tem, no documentário, uma dupla função social e estética. “Nós tiramos não apenas prazer do documentário, mas também direções” (Ibid. p. 2)<sup>1</sup>.

Tal processo é bem evidente nos documentários de temática ambiental, que quase sempre se propõem a esclarecer questões acerca da crise ambiental vigente, muitas vezes com objetivo de fazer com que o público atue, de alguma forma, na mitigação da crise. Enquanto, na maioria das vezes, a ficção se contenta em suspender a nossa descrença (fazendo com que aceitemos seu mundo como plausível), o documentário requer a nossa crença em que o mundo construído por ele é verdadeiro (Ibid.). Quando o indivíduo entra em contato com o produto do documentário, a fruição aciona sua compreensão responsiva ativa. Bakhtin (1997) explica que o locutor de determinado discurso já o profere esperando tal compreensão responsiva ativa. “O que ele espera não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc.” (Ibid., p. 291). No caso do documentário, a resposta esperada pelo cineasta é a de que o público concorde com o seu ponto de vista, ou ao menos que o filme o afete de alguma forma, criando dúvidas ou reflexões, por exemplo. Trata-se de um trabalho de persuasão, e é por isso que ele normalmente se alinha a uma tradição retórica.

Levando isso em conta, o trabalho desenvolvido tem como objetivo analisar discursivamente seis documentários que abordam de forma crítica o tema da agricultura industrial. Este artigo focará especificamente numa análise relacionada ao conceito de cenografia. Mais especificamente, buscamos entender como a cenografia construída pela enunciação nos filmes estudados atua na legitimação de seu discurso e, conseqüentemente, se torna um importante elemento de persuasão.

Dominique Maingueneau (2014) caracteriza a cenografia como uma *mise-en-scène* singular da enunciação. O autor explica que o enunciador cria, por meio da própria enunciação, a situação a partir da qual ele pretende enunciar, e tal situação pode ser definida como cenografia. “Ela não é uma simples decoração; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la” (Ibid., p. 130).

Em gêneros de discurso mais rígidos, que são pouco ou nada sujeitos a variações em suas fórmulas e esquemas composicionais, a cenografia é imposta pelo próprio gênero. É o caso de uma procuração ou uma sentença judicial. Nesta, por exemplo, a cenografia vai estar sempre ancorada num princípio de impessoalidade que, discursivamente, legitima o próprio campo jurídico. Dessa forma, no texto, não há espaço para marcas de primeira e segunda pessoa ou modalizações. Já no caso dos gêneros com características mais autorais, incluído o filme documentário, uma cenografia singular é formulada para cada texto específico.

Tendo isso em conta, mesmo que os seis documentários estudados tratem do mesmo tema e compartilhem discursos entre si, apresentando as mesmas cenas englobante (discurso ambiental) e genérica (gênero documentário), as situações enunciativas criadas por cada um para legitimar o seu discurso e persuadir o espectador divergem consideravelmente. Levemos em conta também que, enquanto um texto único em que diferentes enunciações de diferentes enunciadores são amarradas por uma linha condutora, a cenografia de cada documentário se revela tanto pela narração (ou ausência dela) quanto pelas falas selecionadas das diferentes personagens. Podemos falar, então, de cenografias delegadas. (Id., 2004). A cenografia do filme é, então, resultado da interação entre a cenografia construída pela narração e aquelas delegadas às personagens.

Na construção das cenografias, veremos que, por vezes, existe a construção de um *ethos* discursivo bastante marcado. O conceito de *ethos* discursivo está relacionado à construção de uma imagem do enunciador a partir do seu discurso com o intuito de

gerar adesão dos enunciatários ao discurso proferido. É uma “imagem de si” sendo criada para legitimar o discurso.

O universo de sentido que o discurso libera impõe-se tanto pelo *ethos* quanto pela “doutrina”; as idéias apresentam-se por uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser, à participação imaginária de um vivido. O texto não é para ser contemplado, ele é enunciação voltada para um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir “fisicamente” a um certo universo de sentido. O poder de persuasão de um discurso decorre em boa medida do fato de que leva o leitor a identificar-se com a movimentação de um corpo investido de valores historicamente especificados (Id., 2008, p. 73).

Além do *ethos* discursivo, existe também o *ethos* pré-discursivo, que consiste na imagem que o coenunciador constrói do enunciador, antes mesmo que este pronuncie algo. O *ethos* pré-discursivo pode ou não ser confirmado pelo *ethos* discursivo. O *ethos* efetivo é o resultado da associação entre os dois tipos de *ethos*.

Como já mencionado, integram o corpus da pesquisa seis filmes documentários que abordam o tema da agricultura industrial a partir de uma perspectiva crítica. Os filmes estudados foram os norte-americanos *Food, Inc.* (2008) e *GMO OMG* (2013); os franceses *Bientôt dans vos assiettes* (2014) e *Solutions locales pour un désordre global* (2010); o brasileiro *O veneno está na mesa 2* (2014); e o argentino *Desierto verde* (2013). Para a escolha do *corpus*, buscamos filmes que contemplassem certa abrangência geográfica de produção, uma vez que a agricultura industrial é uma problemática global, abordada em diferentes gêneros discursivos em várias partes do planeta. Também escolhemos filmes que foram premiados em festivais de cinema e que, ao mesmo tempo, tiveram circulação relevante (o que garante que tais filmes gozem de certa legitimidade no interior da comunidade discursiva).

A abordagem teórico-metodológica utilizada foi a análise de discurso de linha francesa. Buscamos realizar uma análise fortemente focada na materialidade (verbal e não verbal) do *corpus* escolhido, portanto, recorreremos constantemente a transcrições de trechos e exposições de *frames* de imagens retirados dos filmes. Em relação aos textos verbais, o fato de termos filmes cujas línguas oficiais são diferentes (dois em inglês, dois em francês, um em espanhol e um em português) fez com que nossa análise fosse feita com base nas traduções para o português das transcrições dos textos dos filmes (assumindo todos os riscos e imprecisões que tal procedimento possa ter trazido à análise). As traduções foram todas realizadas pela autora do estudo.

## ***GMO OMG: A JORNADA DO PAI PREOCUPADO***

Em *GMO OMG*, Jeremy Seifert, é diretor do filme e, ao mesmo tempo, o narrador. Ele também se coloca como “personagem central” do documentário, que narrativamente é construído como a história de sua busca pessoal por compreender a origem e os impactos dos alimentos que ele e sua família consomem. Dessa forma, o texto do filme está repleto de marcas de primeira pessoa. O grau de subjetividade do discurso é ainda maior pelo fato de que o diretor inclui sua família (a esposa e os três filhos) como personagens do filme, o que faz existir, além do *eu*, um *nós*. No estilo *road movie*, o filme mostra a personagem central sempre pegando a estrada em diferentes países, em busca de informações e explicações, ora numa *van* com toda a família o acompanhando, ora solitário ou acompanhado de alguma outra personagem. O discurso do filme evidencia os filhos do diretor como a razão principal de sua busca pelo esclarecimento sobre os processos ligados à indústria alimentícia, como mostra o Extrato 1, enunciado logo no início do filme:

### **Extrato 1**

Ter filhos faz com que você veja tudo diferente. É a primeira vez que a minha esposa, Jen, e eu tivemos que alimentar alguém além de nós mesmos. Você tem uma pequena vida para nutrir e tomar conta. E essa responsabilidade nos fez pensar mais sobre comida do que jamais havíamos pensado antes [...]. Nós tentamos ficar atentos e tomar boas decisões, para cuidar dos nossos filhos e fazer o nosso melhor para eles, mas uma coisa nos passou totalmente despercebida: os OGMs, organismos geneticamente modificados: sementes muito parecidas com as do meu filho Finn, mas com genes alterados. E eles estão em nossa comida para o bem ou para o mal, eu não sabia. Mas me incomodava o fato de os estarmos comendo sem nem saber o que eles eram. Eu decidi ver se alguém mais sabia sobre os OGMs, e esse foi o começo de uma longa jornada (narrador/personagem em *GMO OMG*, 2013).

O Extrato 1 é acompanhado por imagens da família, inicialmente em preto e branco, para criar uma ideia de passado, e, em seguida, coloridas, para mostrar a atualidade do momento da filmagem. As imagens dos filhos são retomadas durante todo o filme e em vários momentos estratégicos. Como pode ser verificado no trecho transcrito, o discurso do documentário situa o diretor/narrador/personagem não como um ativista ou especialista no assunto, mas como um cidadão comum, a princípio sem um “lado” ou posicionamento prévio (como explicitado pelo trecho “para o bem ou para o mal, eu não sabia”), que ama a sua família e, para cuidar melhor dos filhos, decide entender como funciona a cadeia dos alimentos transgênicos. Para reforçar a ideia de que ele

“partiu do zero” ou não tinha nenhuma opinião preestabelecida, o texto recorre em vários momentos à forma interrogativa como estratégia de construção da dúvida, como nos trechos a seguir:

### Extrato 2

Eles estavam escondendo alguma coisa? Seríamos, todos nós, parte de um experimento gigantesco? Ou talvez os OGMs nos tornem mais fortes, e rápidos e saudáveis. Quem sabe? Mas nós sequer teríamos escolha no assunto? Haveria uma forma de optar por não os consumir? (narrador/personagem em *GMO OMG*, 2013).

### Extrato 3

Então por que agricultores pobres queimariam sementes? Haveria uma ameaça escondida na doação da Monsanto? (narrador/personagem em *GMO OMG*, 2013).

### Extrato 4

Seriam os OGMs os melhores de todos? Ou eles seriam veneno, como acreditavam os haitianos? Nós carregamos a *van* e partimos em busca de respostas (narrador/personagem em *GMO OMG*, 2013).

### Extrato 5

Eu telefonei para todas as grandes companhias químicas de OGMs, várias vezes, com uma simples pergunta de um pai preocupado: esses produtos são seguros? Houve fugas, suspeitas, ligações transferidas (narrador/personagem em *GMO OMG*, 2013).

Tal cenografia possibilita uma identificação do espectador com o diretor/narrador/personagem. O *ethos* construído por ele é o de alguém leigo no assunto, um cidadão comum (o que é inclusive reforçado pelas vestimentas despojadas da personagem, que configurariam um *ethos* pré-discursivo), um pai amoroso e preocupado com o futuro dos filhos. Ela também cria um efeito legitimador do discurso no sentido de que o cidadão comum não teria, a princípio, nenhum interesse em defender a posição x ou y (diferente de um militante ambiental ou um empresário agroquímico), e por isso ele poderia se posicionar de uma forma mais independente. Se o discurso constrói um cenário de alguém em busca de respostas, o espectador vai acompanhando o processo de *esclarecimento* da personagem, que ocorre no sentido de entender os malefícios sociais e ambientais dos produtos transgênicos. Tal esclarecimento ocorre a partir do encontro com outras personagens entrevistadas pelo documentarista (com discursos favoráveis e contrários aos transgênicos). Para que a estratégia discursiva do filme funcione, algo essencial é a aparição de entrevistados defendendo “os dois lados” (ainda que isso não signifique

que se trata de um texto polifônico). Muitas dessas entrevistas ocorrem em tom de conversa, o que mais uma vez reforça a posição de cidadão comum do diretor/locutor/personagem. Em determinado ponto, em meados do filme, a personagem central, em diálogo com outra personagem sobre o fato de o milho transgênico ser registrado como um “pesticida” e, ao mesmo tempo, ser um alimento, afirma:

### Extrato 6

É ultrajante. É um ultraje. É totalmente, você sabe... inacreditável! Quer dizer, eu estou... eu estou pronto para entrar em uma briga agora mesmo (narrador/personagem em *GMO OMG*, 2013).

Nesse ponto, o diretor/narrador/personagem se mostra convencido de que os transgênicos são um problema real, assumindo estar pronto para “entrar em uma briga” contra eles. E aqui o cidadão comum, após o processo de esclarecimento, assume explicitamente o discurso de ativista. Esse discurso é coroado, ao final do filme, com uma “chamada para a ação” que aparece nos créditos por meio de uma animação. Enquanto ouvimos uma canção em estilo *folk*, surge um texto na tela perguntando: “Quer mudar as coisas para melhor? Comece hoje, com a comida que você compra”. Em seguida, aparecem duas caixas em formato de embalagens de cereais matinais. Na primeira estão escritas, na forma de uma lista vertical, as palavras *OGMs*, *químicos tóxicos*, *sementes patenteadas*, *monopólio* e *exploração*. Na segunda caixa, as palavras listadas são *orgânicos*, *local*, *feiras de agricultores*, *comunidade*, *natureza*. Depois de exibidas as caixas, aparece um dedo indicador que está ali para escolher entre uma delas, e após um segundo de hesitação, ele clica sobre a segunda caixa, indicando qual é a escolha correta a ser tomada pelo espectador. O texto da animação prossegue conforme o Extrato 7:

### Extrato 7

Investir em boas sementes e em agricultores que se importam é um começo. Mas nós não podemos comprar o nosso caminho rumo a um futuro sustentável. Participe da construção da nossa sociedade. Apoie iniciativas estaduais e federais de rotulagem. Ajude a mudar nossas fazendas e políticas alimentares. É hora de começar o diálogo. Espalhe a mensagem. Aprenda mais e entre em contato com pessoas incríveis. *GMOFilm.com* (texto nos créditos de *GMO OMG*, 2013).

Não cabe neste trabalho questionar se o percurso trilhado pela personagem no filme foi “realmente” de esclarecimento, no qual o próprio filme seria sua busca por respostas,

ou se tal discurso seria apenas um subterfúgio de alguém já convencido para dar maior legitimidade ao texto. Tal indagação sobre “o grau de sinceridade” do autor não interessa à análise em questão. O que interessa é perceber que toda e qualquer cenografia não é construída em vão e nem por acaso: ela desempenha um papel vital na construção da legitimidade discursiva.

**Figura 1:** A construção da cenografia em GMO OMG



Fonte: GMO OMG (2013)

## **FOOD, INC.: A AUTORIDADE DOS ESCRITORES**

O documentário *Food, Inc.* (2008) também segue a estrutura de uma narração que fornece informações importantes que não aparecem nas entrevistas. No entanto, neste caso, o diretor Robert Kenner não é o narrador. Quem desempenha essa função na história são dois jornalistas e escritores: Michael Pollan e Eric Schlosser. Ambos assumem um duplo papel na estrutura narrativa do filme: ao mesmo tempo, eles são entrevistados (voz *on*), como todas as demais personagens, e são as vozes em *off* que conduzem o documentário. Poder-se-ia alegar que o filme não possui narradores; na verdade, o que ocorreria seria a utilização de trechos das entrevistas desses dois jornalistas na forma de voz *off* ao longo do documentário, o que faria da estrutura do filme uma colagem de trechos de entrevistas, sendo duas delas usadas com mais frequência. No entanto, além do fato de a entonação usada por eles, quando estão em *off*, ser de narração, as



enunciações dos dois jornalistas mostram, em vários momentos, que estão “amarrando o filme”, chegando inclusive a retomar a fala de outras personagens, o que cria um claro efeito de narração. É a voz de Michael Pollan, coberta por imagens de prateleiras de supermercado, que abre o filme, antes mesmo de o espectador ser apresentado a ele. O reconhecimento de que as vozes em questão são dos dois jornalistas só ocorre por identificação auditiva: podemos escutá-las quando eles são personagens corporificados e apresentados e, em outros momentos, escutamos as mesmas vozes em off, mas nestes não ocorre nenhuma identificação textual.

Além da locução, o filme utiliza um recurso para dar voz aos produtores do documentário: o texto escrito na tela. Um exemplo: após mostrarem a fala de um produtor de galinhas chamado Vincent Edwards, surge na tela o seguinte texto: “Vincent havia oferecido nos mostrar o interior de seus galinheiros. Mas após múltiplas visitas de representantes da Tyson, ele mudou de ideia”. Logo após, enquanto vemos o agricultor Vincent, escutamos uma voz por trás da câmera que o pergunta: “Você acha que eles querem nos manter longe?”. Ao longo do filme, os textos escritos na tela são bastante recorrentes. O que vemos é certo distanciamento intencional entre a produção e a narração do filme. Enquanto a narração dá informações gerais sobre a cadeia de produção dos alimentos, os textos escritos dão informações específicas sobre as situações de produção e filmagem e sobre as personagens, como no trecho “A Tyson negou conceder entrevista para esse filme”, ou “Ao contrário de Vincent, Carole ainda usa os antigos galinheiros com janelas abertas”.

De maneira diferente de *GMO OMG* (2013), não temos nesse caso um protagonista com uma história particular de busca por informações. Em *Food, Inc.*, os locutores já são especialistas no assunto e renomados. Michael Pollan é autor de vários livros sobre alimentação, incluindo *O dilema do onívoro* (2007). Eric Schlosser escreveu, entre outros livros de jornalismo investigativo, *País fast food* (2001). Não há aqui enunciadores colocando dúvidas e frases interrogativas. Ao contrário, eles são assertivos. Enquanto a locução de *GMO OMG* (2013) dá início ao filme questionando, em vários momentos, se “eles [a indústria] estavam escondendo alguma coisa”, a locução de *Food, Inc.* (2008) afirma categoricamente, ainda nos primeiros minutos do documentário, que a indústria está, sim, escondendo algo dos consumidores:

## Extrato 8

A indústria não quer que você saiba a verdade sobre o que você está comendo, porque, se você soubesse, você poderia não querer comer.

A legitimidade do discurso do documentário é afirmada a partir da posição de autoridade dos seus locutores, que entendem do assunto por terem investigado e escrito obras renomadas a respeito. A expertise de ambos é afirmada, inclusive, na entonação de suas enunciações: são vozes serenas, lentas, compassadas e bem-articuladas, sem sinais de exaltação. Para que os espectadores saibam que se trata de pessoa que entendem do assunto, eles apresentam brevemente seus percursos nos momentos em que aparecem corporificados, enquanto personagens. Suas motivações são apresentadas conforme exposto nos Extratos 9 e 10.

## Extrato 9

Até hoje, minha comida favorita continua sendo hambúrguer com batatas fritas. Eu não fazia ideia de que um punhado de companhias havia mudado o que nós comemos e a forma como fazemos a nossa comida. Eu venho comendo essa comida por toda a minha vida sem ter nenhuma ideia de onde ela vem, nenhuma ideia de o quão poderosa essa indústria é. E foi a ideia desse mundo deliberadamente escondido de nós, eu acho que uma das razões pelas quais eu me tornei um repórter investigativo, foi para tirar o véu, levantar o véu que cobre assuntos importantes que estão sendo escondidos (Eric Schlosser em *Food, Inc.*, 2008).

## Extrato 10

A ideia de que você precisa escrever um livro dizendo às pessoas de onde a sua comida vem é um sinal de quão alheios nós ficamos. A meu ver, temos o direito de saber sobre a nossa comida. Quem são seus proprietários? Como eles a estão fabricando? Posso olhar a cozinha? Quando eu quis entender o sistema de alimentação industrial, o que eu planejei fazer foi muito simples. Eu quis rastrear a fonte da minha comida. Quando você passeia pelo supermercado, o que parece ser uma cornucópia de variedades e escolhas não é. Existe uma ilusão de diversidade. São apenas algumas poucas companhias envolvidas e apenas algumas poucas culturas envolvidas (Michael Pollan em *Food, Inc.*, 2008).

No trecho da fala de Schlosser, temos um percurso desenhado: alguém que, assim como os espectadores, não tinha ideia da verdade sobre o que comemos e, motivado por revelar o que nos é deliberadamente ocultado, se torna um repórter investigativo (e, portanto, investiga sobre o assunto). Sendo assim, somos apresentados a alguém que já fez uma investigação em nosso lugar e está pronto para nos revelar os segredos.

Uma estratégia discursiva semelhante é utilizada na apresentação de Pollan: trata-se de mais um escritor que fez um “rastreio” sobre a cadeia da indústria alimentícia e está pronto para nos fornecer informações seguras e revelar que a indústria está nos iludindo. O discurso do documentário, de forma geral, constrói a ideia de que nós só aceitamos comer alimentos oriundos da indústria porque desconhecemos seus processos de produção e suas consequências para a saúde, com a missão de nos esclarecer a esse respeito. E quem encabeça tal missão são os especialistas/locutores.

**Figura 2:** A construção da cenografia em *Food, Inc.*



Fonte: *Food, Inc.* (2008)

## **O VENENO ESTÁ NA MESA 2: A VOZ COLETIVA DA MILITÂNCIA**

O documentário *O veneno está na mesa 2* (2014) adota uma narração em voz over, a chamada “voz de Deus” (o narrador é ouvido, mas jamais visto). O filme conta com três vozes de narração que em nenhum momento são corporificadas, e a identificação textual dos narradores só ocorre nos créditos finais. O diretor do documentário, Silvio Tandler, não participa da narração e também não aparece corporificado durante o filme. Temos aqui um documentário sem *protagonistas*. Essa ausência de autoria mais marcada ou de individualização da narração se justifica pelo fato de os narradores assumirem a voz de um coletivo: eles se colocam na posição de falar em nome de um grupo maior, de um *nós*. A própria escolha de três narradores, em vez de apenas um, reforça o efeito de coletividade, ainda mais pelo fato de termos vozes masculinas e femininas (o que transmite uma ideia de representatividade social a partir da diversidade de gêneros). Ainda no começo do filme, um dos narradores enuncia a pretensão de coletividade.

## Extrato 11

Em 2011 éramos cerca de 20 entidades. Hoje somos muito mais. Um imenso conjunto da sociedade luta contra o veneno que nos mata um pouco a cada dia quando consumimos alimentos contaminados pelos agrotóxicos. Nós lutamos pela vida (narrador em *O veneno está na mesa 2*, 2014).

Apesar de, de forma geral, o texto da narração adotar a terceira pessoa, em alguns momentos ele recorre à primeira pessoa do plural (nunca à primeira pessoa do singular). O uso do *nós* aparece de duas formas distintas. Temos, de acordo com a classificação de Fairclough (1989), usos de um *nós* inclusivo e de um *nós* exclusivo. No Extrato 11 temos o uso do *nós* exclusivo, ou seja, que inclui o enunciador e uma ou mais pessoas, mas não inclui o enunciatário/espectador. Esse *nós* é usado para demarcar que a posição defendida pelo filme não é individual, mas compartilhada por um grande grupo de entidades da sociedade civil, por um coletivo de pessoas que “lutam pela vida”. Enquanto o trecho destacado é enunciado, surge na tela uma lista com todas as entidades que formam o *nós* enunciado. Apenas posteriormente, com a aparição repetida de um logotipo, o espectador compreenderá que tais entidades formam a Campanha Permanente Contra os Agrotóxicos e Pela Vida.

A última frase do Extrato 11 (“nós lutamos pela vida”), além de enunciada oralmente, é reforçada por um texto em fundo preto e letras brancas que surge na tela. O filme deixa claro que se trata de um *nós militante*, um *nós* que luta. Tal posição é reiterada em outro momento do filme, conforme o Extrato 12.

## Extrato 12

O assentamento Roseli Nunes, em Mirassol do Oeste, no Mato Grosso, desenvolve cultivos agroecológicos, mas não consegue a certificação da produção devido aos agrotóxicos aplicados na monocultura da cana e que atinge as suas hortas. Pedimos a ajuda e o apoio dos órgãos públicos de todas as áreas: saúde, agricultura, meio ambiente. Nós lutamos pela agroecologia, pela produção natural do alimento (narrador em *O veneno está na mesa 2*, 2014).

A outra forma de uso do *nós* na narração do filme é o inclusivo, que retoma não um coletivo de entidades militantes, mas os seres humanos de forma geral, grupo que obviamente inclui o enunciatário/espectador. Se o *nós* dos dois trechos apresentados está “lutando pela vida”, esse outro uso do *nós*, como o conjunto da humanidade, toma para si a responsabilidade pelos problemas socioambientais, como ocorre nos Extratos 13 e 14.

### Extrato 13

O boi nos vê como ruminantes, cúmplices impassíveis da caminhada da civilização para o matadouro (narrador em *O veneno está na mesa 2*, 2014).

### Extrato 14

Essas imagens registram a agonia daqueles que chamamos de animais, e nós, que nos consideramos humanos, chamamos de tecnologia de ponta. Caminhamos céleres rumo à barbárie, à desumanidade e ao desemprego no campo (narrador em *O veneno está na mesa 2*, 2014).

O segundo uso do *nós* cria um efeito de responsabilidade geral em relação à *barbárie*, à *desumanidade* etc. Tal responsabilidade inclui o espectador, mas sem confrontá-lo diretamente (o que ocorreria com o uso da segunda ou terceira pessoa). Por sua vez, o espectador, ao se sentir responsável, pode ser impelido a aderir ao *nós* militante, que “luta pela agroecologia” e “luta pela vida”. Aqui, podemos fazer uma analogia ao discurso religioso, que nos afirma que, se por um lado somos todos pecadores, marcados pelo pecado original, por outro, por meio da religião (com suas instituições e ministros) podemos buscar a salvação.

A incorporação desse *nós* militante é refletida na própria estrutura do documentário. *O veneno está na mesa 2* (2014) e *Solutions locales pour un désordre global* (2010) são os únicos filmes entre o *corpus* da pesquisa que não apresentam entrevistas com pessoas ligadas à indústria ou com produtores rurais que defendem a agricultura industrial. O discurso do filme demarca claramente o antagonismo entre “o nosso lado” e “o lado deles”, por isso não se preocupa em dar voz direta ao “inimigo”. *O veneno está na mesa 2* (2014) mostra apenas um discurso *sobre* a agricultura industrial, sem se preocupar em transmitir um efeito de estar ilustrando o discurso *da* agricultura industrial. É importante salientar que, se os demais filmes escolhem dar voz a personagens ligadas à indústria, tal escolha não ocorre no sentido de promover uma polifonia, uma vez que os documentários incorporam os discursos rivais nos seus próprios termos, para em seguida desconstruí-los. Ou seja: a presença ou ausência de entrevistas com “o outro lado” não significa que temos um filme mais ou menos “isento” (ao contrário dos gêneros jornalísticos, o documentário não faz questão de transmitir uma impressão de imparcialidade ao espectador). São apenas estratégias discursivas distintas.

**Figura 3:** A construção da cenografia em *O veneno está na mesa 2*



Fonte: *O veneno está na mesa 2* (2014)

### **DESIERTO VERDE: A AUSÊNCIA DE NARRAÇÃO**

*Desierto Verde* (2013) é o único filme entre os analisados que não possui um narrador. Também não há informações escritas na tela, a não ser as legendas que indicam os nomes e ocupações das personagens. A estrutura do documentário trabalha com a colagem de entrevistas e de trechos de dois acontecimentos: um julgamento de produtores rurais acusados de despejarem agrotóxicos sobre uma comunidade e a apresentação de patinação da menina Brisa, que durante o filme aprendemos que teve leucemia na infância em virtude de exposição aos agrotóxicos. A escolha do diretor Ulises de la Orden foi a de ocultar qualquer marca evidente de autoria e abrir mão de enunciados orais ou escritos que representassem uma voz direta da produção do filme.

Para compreendermos a cenografia do filme, vale a pena retomarmos um pouco do histórico do documentário que recusa a narração. Segundo Lins (2007), jovens documentaristas franceses, americanos e canadenses começaram, nos anos 1950 e 1960, a questionar a tradição documental inglesa, que dominava o cinema desde os anos 1930 e na qual reinava o emprego da “voz de Deus”. Para eles, “abolir a voz de autoridade em proveito de um universo sonoro variado era crucial; tratava-se de respeitar tanto o material filmado quanto o espectador, evitando a imposição de uma visão única dos acontecimentos mostrados; importava preservar a ‘ambiguidade’ do real” (Ibid., p. 2). Até hoje, tal estrutura está associada a uma pretensão de pureza, de concessão de autonomia interpretativa ao espectador. Em *Desierto verde* (2013), essa pretensão é reforçada pelo fato de ser o filme que mais insere entrevistas com “o outro lado”, ou

seja, com pessoas ligadas à indústria e defensores da agricultura industrial. Também é o único filme que mostra, mesmo que brevemente, o discurso ambiental da indústria, que consiste em defender que, devido ao aumento da produtividade trazido pelos insumos da agricultura industrial, haveria menos necessidade de desmatarem-se novas áreas de plantio para dar conta da demanda mundial por alimentos.

A colagem dos enunciados das personagens sem a linha condutora da voz de autoridade é, no nosso entender, um dos elementos que constitui a cenografia geral do filme, que está ligada à pretensão de concessão de autonomia interpretativa ao espectador, ainda que ela não seja enunciada. A presença mais massiva dos discursos do “outro lado” reforça tal pretensão.

**Figura 4:** Construção da cenografia em *Desierto Verde*



Fonte: *Desierto verde* (2013)

## ***BIENTÔT DANS VOS ASSIETTES: O INVESTIGADOR EM AÇÃO***

Nesse documentário francês, o diretor do filme é a figura central. Trata-se do repórter e documentarista Paul Moreira. Além de ser o narrador, sua presença em cena é bastante frequente, seja aparecendo durante as entrevistas, ao lado dos entrevistados, seja trabalhando em sua investigação, fazendo ligações telefônicas ou dirigindo o seu carro rumo a mais um local de filmagem. O documentário, realizado para a rede francesa Canal +, traz um selo que permanece na tela durante todo o filme, no qual lemos *special investigation*. Além do selo, a pretensão de realizar uma investigação é enunciada no início do filme.

### **Extrato 15**

Hoje, os OGMs estão às nossas portas. Eu queria descobrir como eles haviam conquistado tanto terreno em tão pouco tempo, e, sobretudo, se ainda nos restava a liberdade de escolha [...]. Eu quero reconstituir toda a cadeia, até os produtores rurais (narrador/personagem em *Bientôt dans vos assiettes*, 2015).

Assim como no trecho acima, marcas de primeira pessoa aparecem durante todo o documentário. A música de fundo cria um clima de suspense, ajudando a ditar o tom de um material investigativo. O tom de investigação também é reforçado pelas muitas sentenças interrogativas utilizadas pelo enunciador; estas aparecem tanto na narração quanto são feitas diretamente às personagens nas entrevistas, como apresentado nos Extratos 16 e 17.

### Extrato 16

E se alguma coisa na soja transgênica estivesse causando essa doença digestiva? (narrador/personagem em *Bientôt dans vos assiettes*, 2015).

### Extrato 17

O que se esconde no fundo dos navios? Teoricamente, os limites legais de produtos químicos são controlados. Será que haveria uma alguma outra coisa? (narrador/personagem em *Bientôt dans vos assiettes*, 2015).

Ao colocar as perguntas, o documentarista deixa implícito que irá atrás das respostas.

Nesse filme, as falas dos entrevistados são mais curtas do que nos demais, o que reforça ainda mais o destaque do documentarista enquanto protagonista e mediador. A centralidade e onipresença do diretor já foi vista anteriormente na cenografia do filme *GMO OMG* (2013). Mas, diferente do que ocorre *GMO OMG* (2013), a personagem central de *Bientôt dans vos assiettes* (2015) não encarna um *ethos* de cidadão comum. Aqui, temos um investigador, alguém com olhos e ouvidos treinados, preparado para desconfiar e confrontar. É na construção dessa imagem que o filme reclama legitimidade ao seu discurso. O documentarista mostra a sua inclinação à desconfiança, por exemplo, quando, após ouvir uma resposta de Xavier Beulin, apresentado oralmente pelo narrador como o “primeiro representante dos industriais da agricultura francesa”, o narrador afirma:

### Extrato 18

Eu tenho minhas dúvidas. Eu me pergunto se os criadores franceses não têm medo que o céu caia sobre as suas cabeças mais uma vez. E se havia algo errado (narrador/personagem em *Bientôt dans vos assiettes*, 2015).

Uma vez que, no documentário, os “investigados” são os OGM, podemos ver alguns momentos de confronto mais duro entre o documentarista e os defensores e promotores dos transgênicos. O caso que mais se destaca no filme é a entrevista com Patrick Moore, apresentado pelo narrador como “um antigo membro do Greenpeace que passou para



o lado do inimigo”. Tal diálogo é notadamente conflituoso, ainda mais se levarmos em conta as entonações utilizadas por ambas as personagens. O uso da sentença “diga a verdade”, por exemplo, demonstra que o documentarista insinua que o entrevistado está mentindo. O conflito é coroado por um xingamento final, quando o entrevistado chama o documentarista de idiota (*complete jerk* na fala original, traduzido na legenda do filme como *connard*). O documentarista reforça, assim, o seu *ethos* de alguém confrontador, alguém que não se convence facilmente e que não tem medo do enfrentamento em busca da verdade. Uma outra característica importante do documentário em questão é o uso frequente de um tom sarcástico, que surge, por exemplo, quando ouvimos o som de uma caixa registradora no momento em que o narrador fala sobre os altos lucros das empresas, quando ele chama duas personagens diferentes de “monsieur OGM” (senhor OGM) ou quando vemos uma animação em cujos corpos animados são colados os rostos de diplomatas e representantes da indústria.

De fato, não podemos ignorar que certas características cenográficas de *Bientôt dans vos assiettes* (2015) estão diretamente ligadas ao “subgênero” em questão, ou seja, um produto desenvolvido para a televisão cuja proposta é a de mostrar uma investigação jornalística. Dessa forma, a fronteira que o filme faz com as reportagens investigativas faz com que ele assuma traços da cenografia típica de tais produtos, como a presença de uma narração constante, a seleção de trechos curtos das entrevistas das personagens e mesmo a exibição de tentativas frustradas de contato (telefônico ou presencial) com os “investigados”. No entanto, as já citadas marcas opinativas e de subjetividade bem como o tom sarcástico que permeia o documentário criam uma distinção do filme em relação ao gênero fronteiriço e fortalece o seu caráter autoral.

**Figura 5:** A construção da cenografia em *Bientôt dans vos assiettes*

Fonte: *Bientôt dans vos assiettes* (2015)

## **SOLUTIONS LOCALES POUR UN DÉSORDRE GLOBAL: A PROMOÇÃO DAS PERSONAGENS**

O documentário em questão, assim como *O veneno está na mesa 2* (2014), apresenta uma narração em voz *over*. No entanto, a presença dessa narração é muito menos intensa do que no outro documentário. Aqui, a locução feminina surge para apresentar as personagens, reforçando e ampliando o texto das legendas, para traduzir as falas em línguas distintas do francês (algumas das falas são traduzidas pela narração, outras por meio de legenda) e, em alguns poucos momentos, para localizar os cenários mostrados nas imagens (como em “Perto de Bangalore, nós encontramos Narayan Reddy, um pequeno agricultor”, ou “Aqui, perto de Taroudant, no Sul do Marrocos”). No entanto, os momentos em que o texto da narração é mais longo (desconsiderando as traduções) são aqueles em que o filme a utiliza para conferir autoridade às personagens que falarão em seguida, como numa espécie de promoção de suas imagens com o objetivo de legitimar o conteúdo de seus enunciados. Isso ocorre, por exemplo, nos três trechos que ilustram os Extratos 19, 20 e 21.

### Extrato 19

Pierre Rabhi trabalhou muito, e com sucesso, na iniciação dos agricultores das regiões desérticas de Burkina Faso na agroecologia, para que eles pudessem permanecer e sobreviver em suas terras (narradora em *Solutions locales pour un désordre global*, 2015).

### Extrato 20

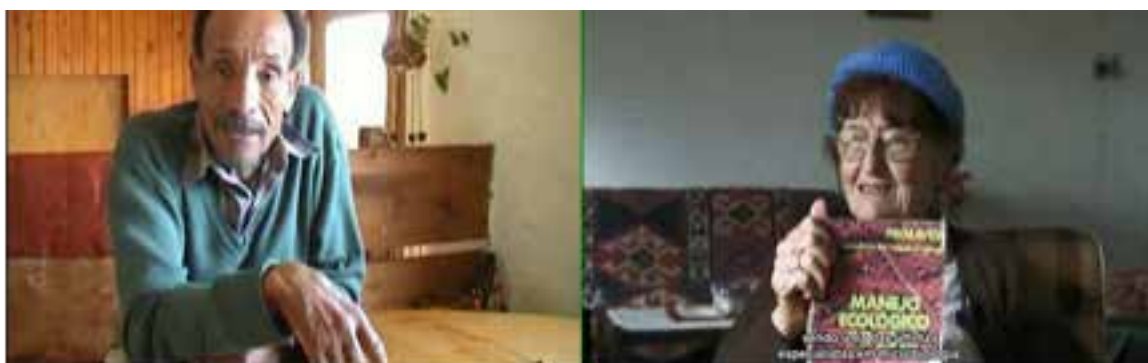
Ana Primavesi mora a quatro horas da estrada no sudoeste de São Paulo. Doutora em agronomia, professora em universidades, ela foi uma das pioneiras da agroecologia desde os anos 1950. Ela escreveu livros e inúmeros artigos. É uma especialista em microbiologia dos solos, uma das últimas no mundo, com Lydia e Claude Bourguignon (narradora em *Solutions locales pour un désordre global*, 2015).

### Extrato 21

Nos anos 1970, houve o início de uma política de agricultura intensiva na União Soviética. O senhor Antonetsi recebeu a ordem de utilizar herbicidas. Como eram principalmente as mulheres que trabalhavam nos campos e que preparavam as misturas de pesticidas, elas estavam em contato direto com os produtos. Após algum tempo, percebeu-se que essas mulheres tinham feridas e lesões nas mãos. Vendo isso, em 1978, o senhor Antonetsi promete a todos que trabalham no seu *kolkhoz* que eles jamais utilizariam pesticidas novamente. Faz então 30 anos, exatamente, que ele não emprega nenhum herbicida. Ele solicitou às autoridades soviéticas de então a permissão de cultivar orgânicos. Foi-lhe respondido que, desde que ele seguisse o plano, pouco importava como ele trabalhava. Ele não apenas seguiu o plano, como obtinha com frequência os melhores resultados do distrito (narradora em *Solutions locales pour un désordre global*, 2015).

Os três trechos transcritos mostram a forma como a narração é utilizada para dar autoridade às personagens que falam no documentário. *Solutions locales pour une désordre global* (2015) apresenta entrevistas apenas com críticos da agricultura industrial e defensores da agroecologia, não incorporando as falas dos rivais. Para que tais falas convençam o público, a narração desempenha o papel de legitimadora das personalidades que as enunciam no filme, construindo um *ethos* discursivo para as personagens em questão. Isso ocorre quando ela destaca que Pierre Rabhi “trabalhou muito, e com sucesso” em prol de um objetivo nobre (a permanência e sobrevivência dos camponeses em suas terras), quando ela destaca a relevância intelectual de Ana Primavesi ao mencionar sua carreira acadêmica, seu pioneirismo e singularidade (“uma das últimas no mundo”) e quando, por uma narrativa, ela apresenta o senhor Antonetsi como alguém solidário e preocupado com o bem-estar daqueles que trabalhavam com ele.

**Figura 6:** A construção da cenografia em *Solutions locales pour un désordre global*



Fonte: *Solutions locales pour un désordre global* (2015)

## CONCLUSÃO

Mostramos, neste trabalho, como a linguagem é acionada na construção da legitimação do discurso a partir da cenografia. A cenografia, portanto, longe de ser um elemento meramente decorativo, é uma construção essencial para que o processo de persuasão seja bem-sucedido. Levando em conta que o filme documentário é um gênero fortemente marcado por uma tradição retórica e que, normalmente, tem como objetivo convencer o espectador a compartilhar do ponto de vista adotado por ele, é compreensível que haja um cuidado na construção cenográfica dos filmes estudados aqui.

Apesar de compartilharem estratégias discursivas similares para tratar da questão da agricultura industrial a partir de uma perspectiva ecologista<sup>2</sup>, as situações enunciativas criadas por cada documentário para legitimar o seu discurso e persuadir o espectador divergem consideravelmente. No caso dos filmes *Food, Inc.* (2008) e *GMO OMG* (2013), por exemplo, elas chegam a ser contrárias, já que no primeiro vemos a legitimidade sendo construída a partir da autoridade e do conhecimento dos narradores/personagens, enquanto no segundo é a falta de conhecimento prévio do narrador/personagem que legitima sua posição de isenção. A própria ausência de protagonismo se mostrou um importante elemento de construção da cenografia em alguns dos filmes, como *O veneno está na mesa 2* (2014), que reclama ser resultado de uma “voz coletiva”, e *Desierto verde* (2013), no qual a ausência de narração pretende transmitir a ideia de maior liberdade interpretativa por parte do espectador. Elementos extratextuais, como o tom de voz, as escolhas de vozes femininas e masculinas e a própria forma de vestir das personagens, também surgiram como elementos constitutivos da cenografia dos documentários.

No que diz respeito aos enunciados, verificamos que a cenografia é construída tanto a partir dos enunciados dos narradores quanto a partir dos enunciados das personagens.

Os resultados evidenciaram a instabilidade cenográfica do gênero documentário, que é suscetível de inspirar cenografias que escapam de um modelo preestabelecido. Tais diferenças marcantes podem ser justificadas pela própria heterogeneidade do documentário enquanto gênero. Se alguns gêneros do discurso suscitam cenografias muito semelhantes, pela rigidez necessária para sua legitimação, o gênero documentário surge como marcadamente autoral. No que diz respeito à variedade de possibilidades de construção cenográfica, o documentário está mais próximo da liberdade criativa do chamado cinema ficcional do que, por exemplo, das reportagens jornalísticas, às quais as rotinas profissionais e a busca por um efeito discursivo de “imparcialidade” trazem certo grau de engessamento.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BIENTÔT dans vos assiettes. Direção: Paul Moreira. França: Premières lignes/Canal + , 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5Sv-Z6VtLw> (90 min).

DESIERTO Verde. Direção: Ulises de la Orden. Argentina: Untref Media/Polo sur cine/Kato Lajos, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/desiertoverde> (50 min).

FAIRCLOUGH, Norman. **Language and power**. London: Longman, 1989.

FOOD, Inc. Direção: Robert Kenner. Los Angeles: Magnolia Pictures, 2008. 1 DVD (94 min).

GMO OMG. Direção: Jeremy Seifery. Los Angeles: Compeller Pictures, 2013. 1 DVD (90 min).

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 16., Curitiba. **Anais...** Curitiba: UTP, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discours et analyse du discours**. Paris: Armand Colin, 2014.

\_\_\_\_\_. **Le discours littéraire**: paratopie et scène d'énonciation. Paris: Armand Colin, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

O VENENO está na mesa 2. Direção: Silvio Tendler. Brasil: Caliban Produções cinematográficas, 2014. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=fyvoKljtvG4> (60 min).

POLLAN, Michael. *O dilema do onívoro: uma história natural de quatro refeições*, Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007.

SCHLOSSER, Eric. *País fast food: o lado nocivo da comida norte-americana*, São Paulo: Ática editora, 2001.

SOLUTIONS locales pour un désordre global. Direção: Coline Serreau. França: Cinémao, Eniloc Films, Studio 37, 2010. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3q\\_xzQ7pRi4](https://www.youtube.com/watch?v=3q_xzQ7pRi4) (113 min).

## NOTAS

- 1 Todas as traduções, tanto de obras em língua estrangeira quanto dos textos dos filmes em língua estrangeira, foram realizadas pela autora.
- 2 Tais estratégias foram mapeadas pela autora na tese de doutorado intitulada *O meio ambiente na narrativa documental: uma análise das estratégias discursivas presentes em documentários sobre a agricultura industrial*.

Artigo recebido em 17 de julho de 2017.

Artigo aceito em 2 de março de 2018.