



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ALINE FURTADO DE GASPERI

**A CONDUÇÃO DE SENTIDO PELA RETÓRICA E  
REPRESENTAÇÃO DA TRAGÉDIA EM DOCUMENTÁRIOS  
SOBRE A GUERRA DA SÍRIA**

---

Londrina  
2018

ALINE FURTADO DE GASPERI

**A CONDUÇÃO DE SENTIDO PELA RETÓRICA E  
REPRESENTAÇÃO DA TRAGÉDIA EM DOCUMENTÁRIOS  
SOBRE A GUERRA DA SÍRIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação *Strictu Sensu* em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein.

Londrina  
2018

### **Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

G249c Gasperi, Aline Furtado de.  
A condução de sentido pela retórica e representação da tragédia em documentários sobre a guerra da Síria / Aline Furtado de Gasperi. - Londrina, 2018.  
163 f.: il.

Orientador: Alberto Carlos Augusto Klein.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2018.

Inclui bibliografia.

1. Retórica - Teses. 2. Tragédia - Teses. 3. Documentário - Síria - Teses. 4. Comunicação - Teses. I. Klein, Alberto Carlos Augusto. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

ALINE FURTADO DE GASPERI

**A CONDUÇÃO DE SENTIDO PELA RETÓRICA E REPRESENTAÇÃO  
DA TRAGÉDIA EM DOCUMENTÁRIOS SOBRE A GUERRA DA SÍRIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação *Strictu Sensu* em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Comunicação.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Marcelo Silveira  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Mauricio Ribeiro da Silva  
Universidade Paulista - UNIP

Londrina, 26 de março de 2018.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família: Minha mãe Sirlei, meu pai José Mário e meus irmãos Alisson e Jhonatan, porque foram muito pacientes nos meus momentos de extrema concentração nas atividades do mestrado, toleraram minhas ausências, minhas negligências e até mesmos minhas desculpas de “é só uma fase”.

Agradeço, também, aos amigos que passaram comigo por essa fase: a começar pelo Marcio Crais, que, como bom veterano, me auxiliou durante as etapas da seleção do mestrado, e graças a isso também pude fazer o mesmo pelos meus colegas nos anos seguintes. Também a todos os meus colegas de Mestrado, que muito me inspiraram e continuarão inspirando. Incluo a gratidão aos meus colegas do Projeto Recrutando Vidas, que tiveram que se esforçar em dobro durante os dias em que não pude ajudar porque estava escrevendo (que foram muitos) e ainda assim conseguiram ser uma equipe excelente, fazer a diferença e ser destaque entre os projetos sociais da cidade de Londrina. Também agradeço aos meus amigos Gian Zortea e Ana Paula Zortea, do Leaf Fotografia e Vídeo, que foram muito parceiros quando precisei de ajuda para filmar mesmo sem muitos recursos e não deixaram de fazer um trabalho excelente. Agradeço, ainda, aos meus irmãos de alma, da Aliança Bíblica Universitária do Brasil, porque foi por meio deles e das pessoas com as quais me conectei enquanto participei do Movimento Estudantil que decidi pela continuidade da minha formação acadêmica e pude acreditar que eu era capaz. Foi por causa da ABUB, também, que pude assumir um papel de facilitadora em muitos eventos e desenvolvi uma paixão por isso, porque antes confiaram em mim e na minha competência como disseminadora da ciência e das boas novas. Em especial, agradeço ao Feras, de quem me aproximei para saber mais sobre a vida na Síria e acabei virando amiga: por compartilhar comigo as suas experiências, por abrir as portas da sua casa e da sua história e por ter me introduzido com maestria à culinária árabe, meu muito obrigada.

Não posso deixar de mencionar, também, o meu orientador Alberto Klein, vulgo Beto, que soube me direcionar com muita inteligência e propriedade e ao mesmo tempo com bastante paciência e ternura, o que contribuiu para que eu mantivesse minha saúde mental durante esse tempo de tantas metas e prazos. Não teria sido uma experiência tão gostosa se não fosse por ele.

Por fim, mas em primeiro lugar, quero agradecer a aquele a quem julgo ser dono de toda a razão, pois ao me aproximar da ciência não consegui me deparar com acasos e abismos do aleatório, senão com Ele, o Pai.

Já não foram todas as tragédias contadas? Tantas vezes dissecadas, esquadrinhadas, pesadas e medidas e, por fim, despidas de qualquer sentido trágico? Já não resta apenas a desinteressada contabilidade do que antes eram espetáculos de dor?

Não há nada de novo. Apenas que o sangue tantas vezes correu quente e brilhante e agora não é mais que um fluxo contínuo escuro e frio.

As guerras, tantas, muitas, já não são notícia. Já quase sequer são barbárie. São jogos. Há avanços, há recuos, há tratativas, há negócios.

Os meninos afogados desaguando na praia são tantos que, ainda que contados, já não contam mais. Já não doem mais.

Os futuros desperdiçados são tantos, são tantas as histórias de vidas que não serão, que se perderá facilmente, entre numerosos vazios, o vazio deixado por aquele menino que na nossa guerra cotidiana morreu com um tiro no peito, à porta da escola.

Nada de novo em São Paulo. E nada de novo na Síria, na Palestina, no Iêmen, na Líbia... nada de novo em lugar algum.

Não há nada mais que se possa contar e que venha soar como um estrondo na dormência da nossa alma.

Apenas um silêncio, talvez estupefato, talvez anestesiado.

**Silêncio - Salem Nasser**

GASPERI, Aline Furtado de. **A condução de sentido pela retórica e representação da tragédia em documentários sobre a guerra da Síria.** 163 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2018.

## RESUMO

Esta pesquisa procurou verificar como três documentários sobre a Guerra da Síria utilizaram a retórica e a linguagem da tragédia para criar efeitos de sentido em suas produções e conduzir o espectador a determinados estados de comoção ou posicionamentos partidários. Os documentários selecionados para a análise foram *Diário da Síria* (2012), de Anastasia Popova, *Síria em Fuga* (2015), de Gabriel Chaim e *Os Capacetes Brancos* (2016) de Orlando von Einsiedel. O objetivo principal é analisar os documentários, confrontá-los com as teorias e compreender como os elementos utilizados por esses diretores podem interferir no universo do espectador e determinar suas escolhas e até mesmo sua conduta. Os objetivos específicos consistem em fazer um levantamento da contextualização histórica da guerra da Síria, apresentar as teorias sobre a linguagem e estética da tragédia, discutir a respeito da natureza do gênero documentário, analisar as características de cada documentário e analisar os elementos de persuasão utilizados por cada diretor, para a produção de sentido e conquista do espectador. A pesquisa concluiu que existe uma lógica que guia esses documentários por linguagens muito semelhantes, onde a exploração da tragédia e a articulação das imagens e argumentos de intensidade nos documentários criam condições para que o espectador fique sujeito à manipulação ou, no mínimo, uma sensibilização. Os principais autores que irão conduzir as teorias são René Girard (1990), Jean Baudrillard (1991), Anatol Rosenfeld (1997), Belarmino Costa (1999), Fernão Ramos (2002; 2008), Bill Nichols (2010), Reginaldo Nasser (2012), José Farhat (2013; 2016; 2017) e Salem Nasser (2015).

**Palavras-chave:** Síria. Tragédia. Documentário. Retórica. Condução de sentido.

GASPERI, Aline Furtado de. **The conduction of sense by rhetoric and representation of the tragedy in documentaries about the Syria war.** 163 p. Dissertation (Master's Degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2018.

### ABSTRACT

This research sought to verify how three documentaries about the Syrian war used the rhetoric and the language of tragedy language to create meaning's effects in their productions and to lead the spectator to certain states of commotion or partisan stances. The documentaries selected for the analysis were *Diary of Syria* (2012), by Anastasia Popova, *Syria on the run* (2015) by Gabriel Chaim and *The White Helmets* (2016) by Orlando von Einsiedel. The main objective is to analyze the documentaries, confront them with the theories and understand how the elements used by these directors can interfere in the universe of the viewer and determine their choices and even their conduct. The specific objectives are to survey the historical context of the Syrian war, present the theories about the language and aesthetics of the tragedy, discuss the nature of the documentary genre, analyze the characteristics of each documentary, and analyze the elements of persuasion used by each director for the production of meaning and conquest of the viewer. The research concluded that there is a logic that guides these documentaries by very similar languages, where the exploration of tragedy and the articulation of the images and arguments of intensity in the documentaries would create conditions for the spectator to be subject to manipulation or, at least, a sensitization. The main authors who will lead the theories are Bill Nichols (2010), Fernão Ramos (2002; 2008), Anatol Rosenfeld (1997), René Girard (1990), Belarmino Costa (1999), José Farhat (2013; 2016; 2017), Reginaldo Nasser (2012), Salem Nasser (2015) and Jean Baudrillard (1991).

**Keywords:** Syria. Tragedy. Documentary. Rhetoric. Sense's conduction.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1:** A divisão da Síria durante o mandato francês .....17
- FIGURA 2:** Embaixadora americana na ONU Nikki Haley exhibe fotos de vítimas de ataque químico na Síria. Na ocasião, Estados Unidos, França e Reino Unido pediam investigação dos recursos do governo sírio ao Conselho de Segurança .....38
- FIGURA 3:** Dr. Mustafá sendo filmado em um ângulo em que aos poucos é tragado pela luz. A imagem favorece a sua associação a uma figura celestial. ....95
- FIGURA 4:** Chaim filma os pés de um menino sírio enquanto pergunta: “o que você quer ser?” A resposta é: “Um combatente”. Cena de *Síria em Fuga* (2015).....95
- FIGURA 5:** Cabeças decapitadas em fileira são exibidas enquanto um soldado do Exército Sírio afirma “Eles matam pessoas pacíficas e gritam ‘Allahu Akbar’ para limpar a consciência, se é que eles realmente têm uma”. Cena de *Diário da Síria* (2012). ....98
- FIGURA 6:** Em um recorte, o Presidente Barack Obama afirma que “o governo sírio deve parar de atirar contra manifestantes e permitir protestos”. As cenas que antecedem mostram corpos de civis que tiveram seus corpos mutilados e queimados pelos “manifestantes”. Cena de *Diário da Síria* (2012). ....99
- FIGURA 7:** um senhor chora enquanto contam que sua família foi morta por rebeldes e ele foi salvo pelo Exército Sírio. Dias depois ele também foi morto. A cena seguinte mostra o rastro de sangue em sua casa, e nas paredes, estava escrito “Por sua língua grande”. Cena de *Diário da Síria* (2012). ....103
- FIGURA 8:** um dos voluntários entrega um bebê com a face ensanguentada para ser cuidado. Cena de *Os Capacetes Brancos* (2016). ....103
- FIGURA 9:** uma moradora do campo de refugiados de Bab al-Salam, em Azaz, Síria comenta que fugiu de Raqqa porque seus 5 filhos tinham medo dos bombardeios aéreos. Cena de *Síria em Fuga* (2015). ....103
- FIGURA 10:** uma execução é filmada enquanto a jornalista resgatada das mãos de rebeldes conta que o operador assistente do jornal foi morto

com 60 tiros por rebeldes estrangeiros, porque encontraram uma imagem da bandeira da Síria em seu celular. Cena de <i>Diário da Síria</i> (2012).....	104
<b>FIGURA 11:</b> Capacetes brancos comemoram e choram ao resgatar bebê recém nascido dos escombros após bombardeio. Cena de <i>Os Capacetes Brancos</i> (2016).....	114
<b>FIGURA 12:</b> Capacetes brancos aderem ao <i>manequin challenge</i> . Imagens divulgadas respetivamente por Eva Karene Bartlett (2017) e Robbie Rosenstand (2017).....	115
<b>FIGURA 13:</b> Imagens constataam que um dos capacetes brancos é militante de grupo terrorista. Fotos divulgadas por Eva Karene Bartlett (2017)......	116
<b>FIGURA 14:</b> Cairns dos Gavrinis, uma sepultura da era megalítica na Islândia. Foto por Myrabella, 2010.....	123
<b>FIGURA 15:</b> Cairns ancestrais na Somália. Foto por Abdirisak, 2008.....	124
<b>FIGURA 16:</b> Aleppo. Foto por Al Jazeera, 2016.....	124
<b>FIGURA 17:</b> Aleppo, cidade em ruínas. Foto por Karam al-Masri, 2016. ....	125

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1.1</b>	<b>Metodologia</b> .....	12
<b>2</b>	<b>CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA GUERRA NA SÍRIA</b> .....	14
<b>2.1</b>	<b>Religião, geografia e política</b> .....	15
<b>2.2</b>	<b>Economia, política e a primavera árabe</b> .....	22
<b>2.3</b>	<b>A Guerra na Síria e as relações internacionais</b> .....	25
<b>3</b>	<b>A REPRESENTAÇÃO DA GUERRA NA SÍRIA COMO TRAGÉDIA</b> .....	33
<b>3.1</b>	<b>O gênero</b> .....	33
<b>3.2</b>	<b>História e estética da tragédia</b> .....	34
<b>3.3</b>	<b>Violência, sacrifício e guerra</b> .....	40
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO DOCUMENTÁRIO</b> .....	44
<b>4.1</b>	<b>A identidade pela diferença na definição de documentário</b> .....	45
4.1.1	A identidade do documentário por Fernão Ramos.....	49
4.1.2	A identidade do documentário por Bill Nichols.....	60
<b>4.2</b>	<b>Os objetos de pesquisa e o problema da definição</b> .....	75
<b>4.3</b>	<b>A linguagem e poder dos <i>mass media</i> e a estética da violência</b> .....	83
<b>4.4</b>	<b>O poder do documentário na interferência na memória</b> .....	86
<b>5</b>	<b>ANÁLISE INTRODUTÓRIA DOS DOCUMENTÁRIOS SOBRE A GUERRA DA SÍRIA</b> .....	90
<b>5.1</b>	<b>Os Capacetes Brancos</b> .....	90
<b>5.2</b>	<b>Síria em Fuga</b> .....	92
<b>5.3</b>	<b>Diário da Síria</b> .....	96
<b>6</b>	<b>ELEMENTOS DE PERSUAÇÃO PELA RETÓRICA E SUAS POSSÍVEIS INTERFERÊNCIAS DE SENTIDO</b> .....	101
<b>6.1</b>	<b>A retórica estratégica nos documentários</b> .....	102
<b>6.2</b>	<b>A simulação de imparcialidade</b> .....	106
6.2.1	A perda de referências externas e o narcisismo às avessas.....	107

6.2.2	A aniquilação das oposições binárias .....	112
6.2.3	A simulação de heroísmo.....	113
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>119</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>126</b>
	<b>ANEXO 1: CONVERSA COM TESTEMUNHA 1</b> .....	<b>133</b>
	<b>ANEXO 2: TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS COM A</b> <b>TESTEMUNHA 2</b> .....	<b>151</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No decorrer da história e ainda na cultura contemporânea parece ser evidente a constante presença de representações imagéticas que traduzem o sofrimento, às vezes revestido de tristeza, pobreza, doença ou morte, e o constante consumo dessa categoria de imagem é inegável. Há quem, na posse do conhecimento desse consumo, saiba administrar as imagens trágicas, que instigam a atração, para afirmar e fortalecer discursos. A imagem trágica também é potencialmente uma arma da retórica, e uma arma de guerra e de longo alcance, principalmente na era da supervalorização e supersaturação da imagem, em que, como sustenta Edgar Morin (1999), todos os sentidos são subjugados pela visão.

A Guerra Civil na Síria tem sido um parâmetro dessa supersaturação. Precisa haver fatores consideravelmente exclusivos para que alguém não tenha visualizado ao menos uma imagem, seja ela em vídeo ou foto, de cenas de violência, morte, destruição ou miséria, coletadas desse conflito. Diante disso, muitos se arriscam a tomar partido ou ao menos construir um posicionamento a respeito da guerra e dos responsáveis por tais cenas e até mesmo sugerir possíveis soluções. Ainda que distantes da Síria, essa guerra nos perturba, não apenas como seres políticos, mas como seres humanos.

Essa pesquisa visa analisar e compreender como os detentores desse instrumento de representação chamado *documentário* utilizaram retóricas sugestivas e imagens de caráter trágico para convencer e persuadir seu público em potencial a serem convencidos por eles e, a partir disso, estarem sujeitos a tomar partido. Além de sugerir uma lógica sobre a estética da tragédia e seus paralelismos com a Guerra na Síria, também houve a intenção de apresentar a existência de diferentes discursos a respeito desse mesmo momento histórico e suscitar uma discussão sobre a disputa de memória e sobre o que se pode chamar de *verdade*.

A questão que orienta essa pesquisa e que consiste no seu problema principal é: Existe, no cinema documentário, uma apelação para a estética da tragédia como estratégia retórica, para fins de argumentação política? O pressuposto que se pretende confirmar é que a composição de um documentário depende da linguagem retórica para a consolidação de sua voz e que as imagens e depoimentos de caráter trágico sensibilizam o espectador e preparam o terreno emotivo para que os discursos políticos alcancem-no com menos resistência. Este estudo, portanto, vai investigar se existe fundamento teórico para esta hipótese e demonstrar como ela se aplica aos documentários sobre a guerra civil da Síria.

Os documentários selecionados para a análise foram *Os Capacetes Brancos*, de Orlando von Einsiedel (2016), *Diário da Síria*, de Anastasia Popova (2012), e *Síria em Fuga*,

de Gabriel Chaim (2015). A escolha por três documentários ao invés de um único se deu mediante a observação de discursos políticos diferentes em cada um, embora a técnica retórica dos três seja muito semelhante. É válido reconhecer que também houve uma razão particular pela escolha destes objetos de pesquisa, pois os três despertaram uma comoção profunda pelas pessoas e suas histórias, e que em determinadas cenas provocaram a catarse.

Para alcançar o objetivo geral, os objetivos específicos consistem em, primeiro, fazer uma contextualização histórica da guerra na Síria, em seguida, apresentar as características da tragédia, fazer uma discussão sobre a natureza do gênero documentário, apresentar uma introdução sobre cada um dos documentários e, por fim, investigar as maneiras como cada documentário utilizou a retórica e a estética da tragédia nas suas estratégias de persuasão.

É preciso salientar que existiram duas principais limitações que interferiram no potencial dessa pesquisa: A distância geográfica e cultural do objeto de pesquisa e o desconhecimento da língua árabe. Não é difícil acreditar que haja questionamentos em relação à escolha, pois as informações sobre a guerra não poderiam nem mesmo ser consultadas de dentro da fonte, a não ser pelos registros feitos em Inglês e Português, o que reduz consideravelmente as possibilidades. Portanto, julgou-se necessária uma breve justificativa, e para tal, apesar de não recomendado, será utilizado, brevemente, o vocabulário na primeira pessoa. Por que a guerra na Síria importa? Importa porque, de alguma forma, ela nos afeta. Nos afeta na condição de espectadores, claro, pois, na medida em que a Síria é bombardeada lá, nós somos bombardeados aqui, pelas imagens que são registradas não só por câmeras profissionais, mas pelas caseiras inclusive, pois também é marca deste Século que a disseminação de imagens deixou de ser atividade exclusiva das mídias e, inclusive, o acesso da população aos suportes de fotografia e filmagem deixou estas na condição de minoria. Mas nos afeta, também, indubitavelmente, na condição de humanos, e isso não precisa de justificativa.

Não menos importante, vale ressaltar, também, que o Brasil possui uma comunidade sírio-libanesa muito forte. Desde o Século XIX, quando houve o primeiro grande fluxo de imigrantes árabes que partiram do Império Otomano – que diz respeito, principalmente, às regiões da Síria e do Líbano – em direção ao Brasil, o país continua recebendo imigrantes dessa região (PERRIN; GRAGNANI, 2017). Sem contar que os sírios, em 2016, representaram o maior número de refugiados que chegaram ao Brasil, com cerca de 326 sírios, ficando à frente de imigrantes do Congo (189), Paquistão (98), Palestina (57) e Angola (26) (VERDÉLIO, 2017). O número total de refugiados sírios no Brasil, até fevereiro de 2017, era de 2.480 (MELO, 2017). O contato cada vez mais próximo entre brasileiros e sírios,

portanto, já consiste em uma razão suficiente para querer conhecer sua história e sua cultura, o que inclui conhecer as possíveis versões dessa guerra e as condições em que ela é apresentada.

A essa distância em tantos sentidos, tentou-se minimizar pela ajuda de trabalhos acadêmicos e livros que abordaram a guerra. Esses materiais considerados mais formais, no entanto, foram escassos, pois a guerra ainda é um assunto não encerrado, visto que apresentou indícios de estar findando apenas em setembro de 2017 (PERRY; GOLUBKOVA, 2017), ou seja, sua história ainda está sendo construída. Em algumas ocasiões, recorreu-se a reportagens e notícias a respeito da guerra, mas apenas quando estas fontes ofereciam algum detalhe importante que não foi encontrado em outra fonte mais formal. Outras fontes utilizadas foram os depoimentos de refugiados sírios residentes no Brasil, que aceitaram colaborar, na medida do possível, com os questionamentos que foram se levantando na edificação da pesquisa, dando testemunhos que auxiliaram significativamente na obtenção de respostas ou, no mínimo, esclarecimentos sobre as provocações levantadas.

É de extrema relevância considerar que os levantamentos de cunho histórico feitos aqui foram baseados no acúmulo de informações acadêmicas e midiáticas coletadas ao longo dos anos de 2016 e 2017, e que, portanto, são limitados pelos mesmos limites que a memória possui, o que inclui a imprecisão e relatividade dos fatos, tema que também será abordado no decorrer da pesquisa.

A principal razão para entender este estudo como relevante é sua contribuição para a reflexão sobre o poder que a linguagem imagética da tragédia é capaz de exercer, o que poderá interessar não somente a profissionais que trabalham com jornalismo ou cinema ou que os estudam, como, também, aos profissionais das áreas que possam ter afinidade, como Literatura, Artes Visuais, História, entre outras. Com isso, a pesquisa possibilitará, também, uma interdisciplinaridade, compreendendo a impossibilidade de desprezar a interação entre uma ou mais áreas de conhecimento na busca pelas respostas às inquietações que este tema instiga.

Por fim, para além de um trabalho científico, espera-se obter um resultado que contribua para a reflexão sobre as questões imagéticas que envolvem não só a guerra civil da Síria, como qualquer outra representação imagética que apela para imagens trágicas. Espera-se construir um trabalho, que, ao final, desperte a sensibilidade dos leitores e espectadores para essas questões e, ainda, que possam fazer com que estes conheçam melhor tanto as estratégias dos documentários como a si mesmas e, com isso, consigam dar mais sentido ao ato de assistir.

## 1.1 Metodologia

A metodologia desta pesquisa consiste em uma análise qualitativa e teórica, que se sustentará por meio de referencial bibliográfico e análise de documentários e discursos orais. Com o auxílio do método comparativo a fim de permitir as articulações, contrastes e semelhanças entre os elementos abordados. A linha de pesquisa seguida é *Imagem e Linguagens*, considerando, como pressuposto, que a imagem também é texto, e como texto também pode ser lida, ou seja, possui uma linguagem.

A contextualização histórica sobre a Guerra será contada de acordo com trabalhos acadêmicos em inglês e português que se dedicaram a esse trabalho, que vão dos anos de 1991 a 2015. Autores como Nisan (1991), Seale (1995), Seddon (2004), van Dam (2011), Joffé (2011; 2012), Lesch (2012), Fildis (2012), Slim (2012), Qaddour (2013), Zahreddine (2013), Besenyő e Gömöri (2014), Azinović e Jusić (2015) contribuíram significativamente para tal objetivo. Também foram consultados artigos e entrevistas de autores do portal do Instituto de Cultura Árabe (ICarabe), com tradição na pesquisa sobre os conflitos do Oriente Médio, como Reginaldo Nasser (2012), Salem Nasser (2015) e José Farhat (2013; 2016; 2017).

O segundo objetivo específico é apresentar as características da tragédia desde a sua origem, as suas motivações, os seus aspectos estéticos, sua linguagem, apresentar a lógica que permite que a guerra da Síria, assim como as representações dessa guerra, sejam considerados trágicos. As teorias de Girard (1990), de Anatol Rosenfeld (1997) e de Steiner (2006) serão base para as leituras sobre a tragédia e a violência que ela representa. Também os autores Baudrillard (1991), Brandão (1992), Romilly (1988) e Lesky (2001) servirão como apoio referencial para as constatações sobre a origem, evolução e características de cada elemento da tragédia.

Em seguida, após compreendida a linguagem da tragédia, o próximo objetivo específico será fazer alguns apontamentos sobre o documentário, com base nas teorias de Bill Nichols (2010) e Fernão Ramos (2008), em uma tentativa de identificar quais são as características principais de um documentário e o que o diferencia de outros gêneros, a fim de justificar por que as produções audiovisuais escolhidas estão sendo analisadas na condição de documentário e não de reportagem, já que essa dúvida foi levantada no processo. Também neste capítulo será falado sobre as classes de retórica definidas por Aristóteles (2005) e Nichols (2010). Apesar de mencionar outros autores da retórica clássica e da nova retórica, como o caso de Quintiliano (2015) e de Perelman (2005), o foco será dado à retórica de Aristóteles porque Bill Nichols aplica as teorias do autor especificamente dentro do gênero

documentário. Ainda nesta seção, será discutido a respeito de como o gênero documentário, na condição de *mass media*, e a estética da violência (no sentido simbólico) podem causar interferências no espectador, onde irão contribuir autores como Belarmino Costa (1999) e Adorno (1992). Em seguida, serão utilizadas as contribuições de Pollak (1989; 1992), de Costa (1999), de Halbwachs (1990) e Baudrillard (1991) sobre a memória, para possibilitar uma reflexão sobre como a memória individual ou coletiva podem se apoiar em registros como o documentário para formular sua própria memória e sobre como o conceito de *verdade* também pode ser condicionado pela memória.

O objetivo específico seguinte é o de apresentar uma introdução sobre cada um dos documentários analisados e pontuar suas informações básicas, seus aspectos estéticos, estilísticos, linguísticos, seus posicionamentos políticos, seus argumentos e suas tendências. Esta será uma primeira parte da análise, que a partir de então se estenderá nas próximas seções com seu conteúdo mais dissecado, de acordo com cada característica que os documentários apresentam, que será parte da segunda parte da análise. A análise dos documentários será sustentada pela teoria do documentário de Bill Nichols (2010) e as teorias de Ramos (2002; 2008), que ajudarão a entender como a imagem do documentário é utilizada como retórica e que auxiliarão na compreensão do gênero documentário, mas que também irão apoiar algumas conceituações que jogam luz às estratégias de convencimento do gênero documentário.

Outro objetivo específico é o de investigar as maneiras como cada documentário utilizou a retórica e a estética da tragédia nas suas estratégias de persuasão, analisando como a linguagem e estética da tragédia permeiam os argumentos políticos de cada um e como isso faz parte da retórica de cada um, especificando como tais recursos colaboram para o jogo político que caracteriza não só a guerra na Síria, mas qualquer guerra física, levando em consideração as controvérsias apresentadas também pelas fontes externas aos documentários, como é o caso dos depoimentos dos refugiados entrevistados. As teorias de Ramos (2008) e Nichols (2010) ainda serão consideradas aqui, e mais uma vez a teoria de Baudrillard (1991), sobre os recursos de simulacros e simulações utilizados em jogos políticos, será utilizada como base para analisar as estratégias de convencimento dos documentários, assim como a teoria de Wulf (2013), sobre a perda de referências. Para fins de comparação com os posicionamentos de cada documentário, foram coletadas algumas entrevistas com refugiados sírios que deram seu parecer em relação aos documentários em questão, e partes dessas entrevistas também serão mencionadas a fim de contribuir de maneira mais consistente para a afirmação ou contestação das teorias aqui utilizadas.

## 2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA GUERRA NA SÍRIA

Há consideráveis controvérsias a respeito da origem da guerra na Síria. Superficialmente, foi divulgado que seu início se deu conseguinte as revoluções da Primavera Árabe, mas existem fatores históricos, culturais e econômicos que dão luz ao entendimento deste e de demais conflitos que aconteceram no Oriente Médio, e que precisam ser considerados para a compreensão de que sua emergência não foi arbitrária.

Para o Professor do departamento de Relações Internacionais da PUC Minas, Onofre dos Santos Filho (2013), apesar de o governo sírio ser laico, sua população não é secular, por isso a relação entre o governo e a sociedade síria está passível de apresentar descompassos de natureza religiosa. Encontrar a percepção, entre pesquisadores, de que há razões religiosas para tais conflitos, não é difícil. Jomana Qaddour (2013), pesquisadora de Política Estrangeira e gerente de publicações em Washington, com ênfase no conflito entre Palestina e Israel, Síria e Relações Internacionais dos EUA, também concorda com a influência do combate religioso entre alauitas e sunitas no desenrolar da guerra. Da mesma forma, o Professor Dr. do Departamento de Relações Internacionais da PUC Minas e líder do Grupo de Estudos Oriente Médio e Magreb (GEOMM), Danny Zahreddine (2013), também acredita que o conflito religioso é um ponto relevante para entender os conflitos na Síria.

Por outro lado, de acordo com o diplomata veterano Nikolaos van Dam (2011), especialista em Oriente Médio há mais de 20 anos, ainda que o fator alauita seja um ponto fraco do regime, os conflitos na síria são mais uma questão manutenção de poder do que de religião. Inclusive ele defende que a questão religiosa é um dos fatores menos relevantes. O autor diz que as demandas pedem por uma “democracia” síria (que é o ideal mais associado à palavra *liberdade*, tão usada dos discursos da oposição nessa guerra), mas essa democracia dificilmente vai ser conquistada sem passar pela violência, pois, para o autor, os alauitas não têm nenhuma garantia de que, abrindo as portas para uma democracia, eles não seriam massacrados pela maioria sunita, assim como foram no passado, pois eles estariam em uma posição muito vulnerável, mas ao mesmo tempo ele acredita que a não violência seria a maneira ideal de ter sucesso na conquista dessa ambição.

Também existe a hipótese de que essa guerra acabou sendo divulgada sob um aspecto religioso para mascarar as motivações substanciais das nações que têm algo a lucrar com a vitória ou queda do presidente Bashar al-Assad. Ao entender que a Síria está em um território que foi historicamente fundamental nos processos de expansão das principais civilizações antigas e atuais potências, pois os grandes rios do mediterrâneo oriental que a integram, suas

terras férteis e sua posição geográfica colaboraram para que as potências ocidentais conseguissem ter domínio sobre a Ásia (ZAHREDDINE, 2013). Além disso, não poderia ser esquecido o fato de a Síria manter um relacionamento estável de apoio à Palestina nos conflitos com Israel, e que, portanto, a oposição dos Estados Unidos, França e Reino Unido ao regime sírio pode não ser apenas um exercício de empatia pelo povo sírio. Já fica praticamente evidente que não pode ser unicamente a religião que está motivando a interferência de tantos países, inclusive europeus e ocidentais, no conflito em questão.

Se é uma guerra religiosa ou não, o que está claro é que conhecer um pouco mais sobre a história e cultura dos conflitos que cercam o tema é essencial para compreender as origens e alimentação da guerra em questão, e é esse o objetivo desta seção. Esses assuntos vão ser colocados de maneira parcialmente híbrida, devido à dificuldade encontrada de fragmentá-los em categorias isoladas sem considerar a influência de um departamento a outro.

## **2.1 Religião, geografia e política**

Qaddour (2013) sustenta é que muitos dos conflitos que aconteceram dentro do território sírio durante a Guerra podem ser compreendidos se antes for entendida a antiga rixa entre os sunitas e os alauitas, duas correntes do Islamismo que residem na Síria. Os alauitas representavam, até 2011, cerca de 11% da população síria, ou seja, são uma minoria (VAM DAM, 2011). Até 1920, eram conhecidos como Nusayris ou como Ansaris. Foram os franceses, enquanto colonizavam a Síria, que passaram a chamá-los de *alauitas*, isso porque o termo *Nusayri* apenas os diferenciavam do grupo islamita principal. Já *alauita*, que faz referência a Ali, genro do profeta Muhammad, acentua sua semelhança com os muçulmanos xiitas (FILDIS, 2012). A Síria, além de possuir minorias religiosas em contraposição à maioria sunita, também possui minorias étnicas em contraposição à maioria árabe, como é o caso dos curdos e dos armênios (BESENYŐ; GÖMÖRI, 2014).

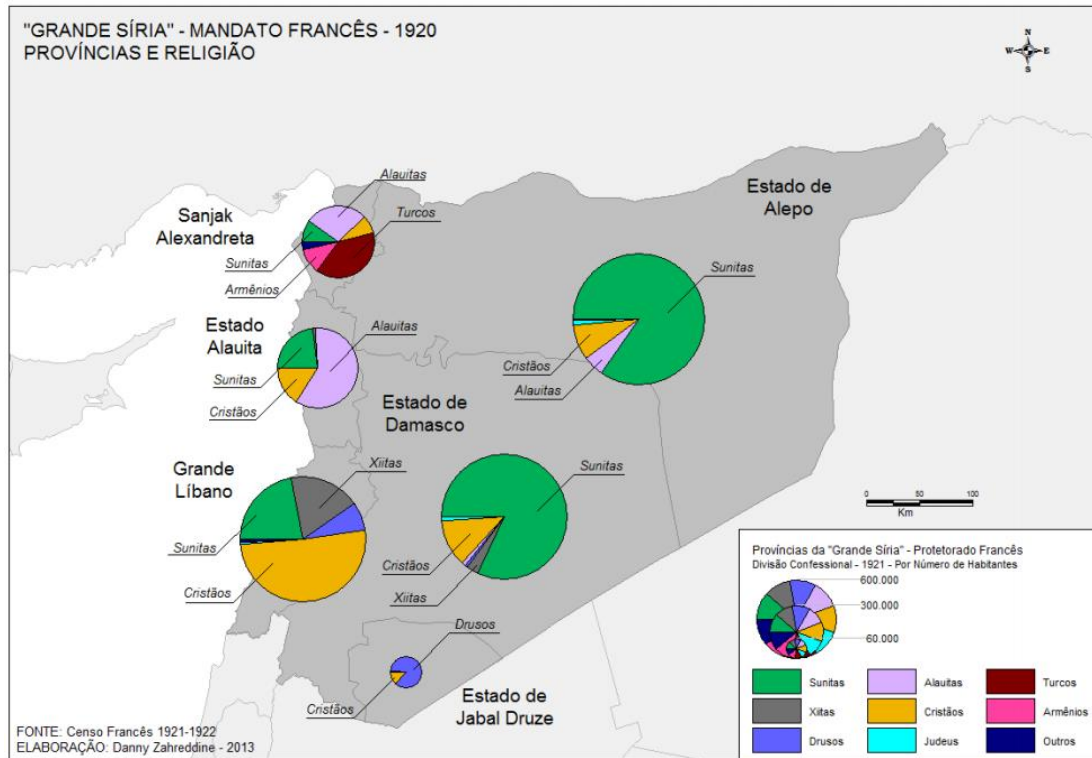
De acordo com Batatu (1981 *apud* FILDIS, 2012), quando a Síria foi dominada pelo Império Otomano, sunitas turcos abusaram dos alauitas e os insultaram, e frequentemente escravizavam suas mulheres e crianças. Até o início do Século XX, os alauitas viviam isolados nas montanhas da costa do Mediterrâneo, que correspondem, hoje, às cidades de Homs, Hama e Latakia, enquanto os sunitas viviam na área urbana que corresponde a Alepo e de Damasco. Havia uma distinção geográfica e socioeconômica bastante contrastante entre as duas comunidades, distinção que já havia começado no Império Otomano, que corresponde ao período de 1492 a 1918, e que, conseqüentemente, levou à marginalização dos alauitas.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, a Grã-Bretanha e a França, que foram os aliados vitoriosos, fizeram uma divisão geográfica das províncias árabes do Império Otomano de acordo com seus interesses. A Palestina, na região sul, ficou sob domínio da Grã-Bretanha, enquanto a Síria e o Líbano, na região norte, ficaram sob domínio da França. A Síria, por sua vez, foi separada em cinco regiões: o Líbano, a Síria, a região montanhosa de Jabal al-Druze, o Sanjak de Latakia e o Sanjak de Alexandretta, este último, apesar de fazer parte da Síria em teoria, tinha um governo mais autônomo (ANTONIUS, 1934 *apud* FILDIS, 2012). Na época da *Grande Síria*, Síria e Líbano pertenciam ao mesmo território, e, quando houve a separação, foi por meio de divisões artificiais, mas as fronteiras praticamente eram inexistentes, pois sempre foram nações muito próximas, proximidade que justifica, até hoje, a existência de um comunidade nomeada sírio-libanesa. Também por isso, quando se fala em interferências da Síria no Líbano ou vice-versa, é importante ressaltar que eles não enxergam exatamente de uma maneira invasiva (VAN DAM, 2011).

Durante o governo da França, que se deu no período de 1920 a 1946, houve uma revolta liderada por Saleh al-Ali, um alauita que era contra sua ocupação na Síria. Com isso, a França passou a mudar a maneira como tratava os alauitas e passou a dar maior autonomia a eles e a incentivá-los a entrar no serviço militar (QADDOUR, 2013). Eles foram recrutados para as *Troupes Spéciales du Levant*, uma força militar formada em 1921 cujos objetivos eram principalmente “manter a ordem e conter rebeliões” (HUREWITZ, 1969 *apud* FILDIS, 2012, p. 01) e que posteriormente se tornariam as Forças Armadas da Síria e do Líbano. Por serem de uma classe muito pobre, trabalhar nas *Troupes* parecia uma forma de sair da condição de miséria, o que fez muitos alauitas se alistarem (WEULERSSE, 1940 *apud* FILDIS, 2012). Os franceses, apesar de terem dado preferência às minorias, procuraram dividir as tropas de forma que nenhuma comunidade pudesse estar tão articulada a ponto de colocar o domínio francês em perigo (FILDIS, 2012).

A França realizou conseguintes divisões geográficas que fizeram com que, nos lugares onde havia minorias religiosas, agora elas seriam maioria, e essas segmentações passaram a sufocar a ideia de um nacionalismo árabe e os movimentos de independência nacional. Os sunitas, que eram contra o domínio francês e a favor da causa nacionalista árabe por uma “Síria Maior” e independente, se opuseram fortemente. Os franceses, assim como as minorias religiosas como cristãos, alauitas, drusos e ismaelitas, encaravam esse nacionalismo árabe como uma ameaça, pois ele era um movimento desenvolvido principalmente por muçulmanos sunitas, que eram uma maioria considerável. O relacionamento amigável da França com essas

minorias era, portanto, uma estratégia para que eles não perdessem força diante da oposição (FILDIS, 2012).



**FIGURA 1: A divisão da Síria durante o mandato francês. Fonte: Zahreddine (2013)**

Durante grande parte do domínio da França, as divisões estratégicas delimitaram a atuação dos movimentos nacionalistas e impediram que eles invadissem o território das minorias. Os nacionalistas árabes, apesar de considerarem a França importante para seu processo de independência, sentiam que ela era uma nação colonial, cristã, ocidental e antimuçulmana, que constantemente ameaçava sua cultura e sua língua (CHAITANI, 2007 *apud* FILDIS, 2012). Intencionalmente, a França se negou a formar uma elite administrativa que mantivesse diplomaticamente as relações entre as diferentes comunidades. Após a vitória do movimento árabe nacionalista, a República Árabe da Síria foi estabelecida em 1946, que foi quando às últimas tropas francesas se retiraram e a Síria se tornou independente. Apesar de as várias províncias terem sido integradas à Síria, o regionalismo e as facções que a separavam continuaram existindo, o que foi o principal atraso no desenvolvimento da Síria. A França havia estipulado diferentes comunidades étnicas e religiosas para liderarem diferentes instituições, portanto os alauitas eram extremamente representativos no exército, mas tinham pouca representatividade na política, enquanto os sunitas comandavam a política, porém não eram bem representados no exército (FILDIS, 2012; QADDOUR, 2013).

O padrão estipulado durante o mandato francês e que seguiu durante a Síria independente era a rejeição do nacionalismo árabe, por isso aqueles que acreditavam em uma unidade política independente que agregasse todos os que compartilhavam a língua árabe e o mesmo patrimônio cultural foram confrontados por ambições e preocupações locais. Assim, a política na Síria se caracterizou pelas várias rivalidades que existiam dentro da própria elite política (FILDIS, 2012). As alianças locais impediam que as pautas de muitos movimentos políticos, como os discursos pan-árabes e palestinos, fossem compromissos tanto políticos como sociais. A identidade árabe superava a identidade síria, e as fronteiras só eram respeitadas no papel, sem contar a ausência de uma lealdade que fosse compartilhada, o que fazia com que os conflitos políticos regionais fossem projetados na esfera política nacional (VAN DUSEN, 1972 *apud* FILDIS, 2012).

Como, depois da independência, a elite sunita herdou o governo sírio, que até então estava sendo representada por veteranos de várias origens e interesses diferentes pelo Bloco Nacional, o principal objetivo desse novo governo passou a ser a abolição gradual da representação regional e comunitária dentro do parlamento, o que atingiu principalmente as minorias que tinham sido beneficiadas pelo governo francês. Porém essa aparente desvantagem dos alauitas fez com que eles tivessem um engajamento político maior, então passaram a ascender (PIPES, 1989 *apud* FILDIS, 2012).

Apesar de estarem bem representados no exército, até 1963, os alauitas ainda ocupavam apenas os cargos subalternos. Os sunitas ainda eram a elite militar. Eles acreditavam que conseguiriam obter controle sobre os militares apenas obtendo as maiores posições, porém, na medida em que almejavam os principais cargos, havia muita ambição e competitividade entre eles. Os três primeiros golpes militares que aconteceram na Síria foram liderados por sunitas (VAN DAM, 2011 *apud* FILDIS, 2012). A rivalidade entre os principais oficiais sunitas fez com que sua representatividade diminuísse, enquanto a das minorias cresciam (PIPES, 1989 *apud* FILDIS, 2012).

Enquanto os sunitas lutavam para que o Islã fosse a ideologia fundamental de seu nacionalismo, dois estudiosos chamados Michel Aflaq e Salah al-Din Bitar criaram, em 1940, o partido Baath, cujas medidas políticas nacionalistas eram mais inclusivas, o que era atrativo para as minorias religiosas, inclusive os não muçulmanos. Estes mesmos estudiosos deram origem ao jornal Al-Baath. Com uma ideologia socialista, seus princípios eram baseados em dois pensadores alauitas: Zaki Arsuzi e Wahid Al-Ghanim (DEVLIN, 1991 *apud* FILDIS, 2012). O partido Baath, que significa *ressurreição*, tinha o discurso de igualdade baseada em

ser árabe, e não em ser muçulmano, o que era tido como uma provocação aos sunitas (FILDIS, 2012).

Foi no período de união entre Egito e Síria que houve um domínio da facção militar dentro do partido Baath. Os oficiais que foram para o Egito durante essa aliança, que eram do partido, porém não ocupavam nenhum cargo de liderança no Baath, formaram uma organização secreta cujo objetivo era restaurar o exército sírio para servir ao controle sírio. Seus líderes eram um druso e três alauitas, entre os alauitas, Hafez al-Assad (GALVANI, 1974 *apud* FILDIS, 2012).

Hafez estudou em uma escola militar em Homs, onde se engajou com o partido Baath. Enquanto esteve no exército, naquele período de aliança entre Egito e Síria, ele foi enviado para o Egito. Apesar de aparentar ser um primeiro passo em direção ao objetivo de uma união árabe, ele percebeu que a Síria seria um parceiro secundário para a República Árabe Unida. Essa união representava um pesadelo logístico desde que os seus dois principais participantes, Síria e Egito, foram divididos, e entre eles ficou o Estado de Israel. Os sírios se sentiram desprezados por pensarem não estar sendo tratados com igualdade e a união foi dissolvida quando a junta militar tomou o poder na Síria, em 1961. Ainda que Hafez não tivesse desempenhado nenhum papel de liderança na intermediação entre os dois países, por estar no Egito quando isso aconteceu, ele foi preso por 44 dias. Ao retornar para a Síria, muita coisa havia mudado. Os militares alauitas controlados dominaram o governo, e o partido Baath estava crescendo (SEALE, 1995).

Em 1963, foi orquestrado um golpe de estado por um grupo de oficiais, entre eles o Comitê Militar. Dos 14 oficiais, cinco eram alauitas, que logo montaram uma estrutura em que os alauitas eram a maioria e ocupavam os cargos mais importantes, enquanto os demais foram colocados em posições subalternas (VAN DAM, 2011 *apud* FILDIS, 2012). De acordo com Qaddour, o golpe foi orquestrado pelo general Salah Jadid e pelo comandante Hafez al-Assad, ambos pertencentes ao partido Baath. Hafez entrou na cabine presidencial com o cargo de ministro da defesa, que, de acordo com Lesch (2012), foi uma recompensa por seus serviços prestados no exército. Em 1971, Hafez chegou oficialmente à presidência, mas apesar de ter alcançado essa posição por meio de um golpe de Estado, da mesma forma que muitos presidentes o fizeram depois do domínio francês, diferentemente dos demais, ele conseguiu se manter no cargo até o ano de sua morte, em 2000, quando foi substituído por seu filho, Bashar al-Assad. Logo de início este teve que lidar com as tensões que implicavam sua identidade alauita e a maioria sunita de seu país, o nacionalismo árabe do seu partido e a oposição a Israel (NISAN, 1991). Logo, o antigo cenário se inverteu (QADDOUR, 2013), a

níveis micro e macro-históricos, pois a partir desse salto dos alauitas, aqueles camponeses e descendentes de famílias rurais menores, que sofreram segregação e preconceito anteriormente, haviam se tornado as pessoas que ocuparam o poder e continuam no poder até hoje na Síria (VAN DAM, 2011).

Em 1963, as rivalidades entre oficiais sunitas e oficiais de minoria, ambos do partido Baath, findaram em uma chacina realizada pelos oficiais da minoria, e os alauitas acabaram ficando com o controle da política e do exército sírios. Até mesmo as facções dos drusos e dos ismaelitas, também minorias, foram prejudicadas pelos alauitas (FAKSH, 1984 *apud* FILDIS, 2012). Apesar desse histórico, de acordo com Qaddour, a família Assad procurou manter relações amigáveis com os sunitas mais poderosos, para garantir seus lucros e demais interesses. Muitas decisões envolvendo a população síria teriam sido tomadas em conjunto com os sunitas, também como estratégia para não perder seus privilégios (QADDOUR, 2013), mas outras fontes parecem apresentar controvérsias sobre esse fato, como o professor de Ciências Políticas da Universidade de Saravejo, Azinović, e o teólogo e colunista Jusić (2015) que afirmam que Hafez al-Assad continuou dando privilégios aos alauitas em detrimento dos sunitas durante seu governo. Zahreddine (2013) também defende que Hafez al-Assad não tratou os sunitas de maneira equilibrada em comparação com os alauitas, dando sempre preferência a estes últimos. Um fato não necessariamente anula o outro, pois isso mostra que os sunitas podem, sim, ter recebido mais espaço na tomada de decisões, sem que, necessariamente, os alauitas fossem colocados em segundo plano.

Mas apesar de os conflitos internos na Síria terem contribuído para a ascensão da família al-Assad ao poder, essa ascensão só se solidificou com os conflitos acerca de Israel. Em 1967, um conflito envolvendo a Síria, a Jordânia e o Egito, com cerca de 200.000 soldados contra Israel, foi mais uma derrota para a Síria, pois Israel conseguiu expulsar as tropas de dentro de seus limites geográficos e ainda triplicaram seu território com a invasão dos espaços que ocupavam suas margens. Mas ainda assim, as nações árabes continuaram recusando o reconhecimento de Israel, por mais que ele já tivesse sido reconhecido como Estado pelas Nações Unidas, e Israel, por sua vez, se recusou a abrir mão dos territórios conquistados por eles durante os conflitos. Neste conflito, as Colinas de Golã, que ficavam na fronteira entre Síria e Líbano, foram um dos territórios tomados por Israel e isso se tornou o maior ponto de contenção entre a Síria e Israel, mas Hafez ambicionava retomar o território perdido, o que só conseguiria se fosse presidente (NISAN, 1991).

Em 1982, a Irmandade Muçulmana ganhou controle sobre a cidade de Hama, onde a maioria é sunita, e executou oficiais que haviam sido instituídos pelos alauitas. Em resposta,

Hafez al-Assad deu ordens para um combate à Irmandade Islâmica. O cerco durou cerca de 27 dias e teria resultado na morte de cerca de 30.000 sunitas, o que acabou intimidando qualquer outra rebelião contra o governo de Hafez al-Assad (SEDDON, 2004; AZINOVIĆ; JUSIĆ, 2015).

De acordo com Qaddour (2013), desde que a revolução na Síria teve início, em 2011, os alauitas estão sendo associados a todos os atos de Assad. Um dos ativistas que ela menciona, Siba al-Khaddour, afirma que os alauitas, no entanto, não refutam os crimes cometidos por temerem uma vingança por parte dele caso se unam à oposição, então preferem se manter omissos. Inclusive a família e a elite que possuem aliança com o presidente guardam silêncio diante dos ataques de seu exército. Slim (2012) afirma que, de alguma forma, Assad conseguiu convencer a maioria dos alauitas de que sua sobrevivência física dependia de sua sobrevivência política. Há até mesmo um provérbio alauita que afirma: “Se você está com Assad, está com você mesmo!” (RICUPERO, 2012).

Existem, sim, casos de desertores da comunidade alauita que passaram para o lado da oposição, porém Qaddour (2013) conta que essas pessoas foram denunciadas e até mortas por isso. De acordo com Vam Dam (2011), muitos alauitas sofrem até mais por causa do regime, isso porque são vistos como ameaça tanto pela oposição quanto pelo próprio regime, pois podem operar do lado de dentro do sistema. Já houve, de acordo com o autor, uma outra ocasião envolvendo a família Assad que provou que pessoas unidas dentro do sistema podem ser um risco para a liderança. Foi o caso de Rifaat al-Assad, irmão de Hafez al-Assad, que quis usar suas tropas de confiança para assumir o poder, mas, de acordo com Talas e Muhammed Ibrahim al-Ali, Hafez conseguiu convencer os militares a desobedecer às ordens de Rifaat e deixarem suas respectivas unidades, o que deixou todas as tropas sem poder agir, e Rifaat ficou, de uma hora pra outra, sem apoio. Isso mostrou que distribuir cargos com base em confiança pode ser uma estratégia vantajosa, ou, como nesse caso, pode derrubar uma liderança.

Muitas comunidades religiosas e étnicas como os sunitas, drusos, ortodoxos gregos, armênios e xiitas perderam não só propriedades como também familiares e amigos durante a guerra, e os alauitas consideram que eles podem ser alvo de vingança dessas comunidades por sua associação com o regime de al-Assad. Os Ismaelitas, que vivem predominantemente em Salamiya, foram pioneiros em assumir um posicionamento contrário ao governo. Vale ressaltar que também não são todos os sunitas que estão contra Assad, como é o caso das tribos Shawaya, que vivem no nordeste da Síria (NASSER, 2012). Qaddour (2013) acredita

que Bashar al-Assad foi responsável para que a guerra abandonasse seu caráter exclusivamente político para se tornar, também, uma guerra sectária.

Os Sírios sabem que no Iraque, o processo de *desbaathificação*, que se deu a partir da intervenção dos Estados Unidos no país, trouxe muito prejuízo para aqueles que pertenciam ao partido, pois eles passaram a ser perseguidos pelo Estado Islâmico (EI) e chegaram a ser proibidos de ocupar cargos públicos. Na Síria, existe um receio em relação à transição de poder, pois temem que, se houver o mesmo processo de *desbaathificação*, os alauitas e demais militantes do partido que ocupam alguma posição importante possam ser destituídos de seus cargos.

Manter um presidente baathista no governo, portanto, seria uma maneira de manter seu próprio poder, porém, considerando todo o histórico das minorias na Síria, é válido pensar que poderia ser, também, uma maneira de não voltar à condição de miséria e discriminação que essas minorias sofreram anteriormente, mas Qaddour (2013) acredita que na Síria não existe o risco de acontecer o mesmo destino do Iraque. Ela não exclui a possibilidade de haver uma perseguição sectária dos muçulmanos mais extremistas aos grupos minoritários, porém afirma que não seria uma questão política, e sim religiosa, e que é apenas uma possibilidade fundamentada em uma tendência que se limita apenas aos extremistas, mas ela afirma que, apesar de existirem grupos religiosos que intencionam o estabelecimento de um governo fundamentalista na Síria, como é o caso da Frente al-Nusra, a maior parte da população síria é composta de religiosos moderados, que concordam com um governo laico.

Qaddour (2013) também afirma que ainda que uma transição de governo acontecesse, o que é a ambição de boa parte da comunidade internacional, não existe uma instituição que garanta a proteção de todos os grupos ameaçados pelas tensões que essa guerra evocou. Somente com essa garantia os grupos ameaçados talvez se desprendessem de sua “lealdade” a Bashar al-Assad.

## **2.2 Economia, política e a primavera árabe**

De acordo com Daniel Brumberg (2002 *apud* JOFFÉ, 2011), uma característica dos países árabes é que eles sempre tiveram regimes autocráticos que faziam concessões e divulgavam regimes como sendo liberais e a favor dos interesses da população, semelhante a uma democracia, que, na verdade, se tratava apenas de uma liberalização parcial, mas que dependia dessa parcialidade para garantir sua sobrevivência no poder (JOFFÉ, 2011). Os líderes desses países, no entanto, acabaram abrindo brechas, por meio dessas concessões

parciais, para que movimentos sociais crescessem com autonomia o suficiente para se voltarem com força contra o regime no caso de algum interesse ser negligenciado. Algumas potências externas já haviam estimulado esse posicionamento social na região para que tais países entrassem em um regime democrático efetivamente.

Foi exatamente esse ponto fraco do governo que fez com que os protestos de 2010 na Tunísia alcançassem a repercussão que tiveram. Após aumentos descomunais nos preços dos alimentos naquele ano, a insatisfação popular já estava impregnada em escalas mais leves, porém, em dezembro de 2010, um jovem tunisiano decidiu se manifestar com a autoimolação. Ele ateou fogo em seu próprio corpo em protesto por ter sua banca de frutas e legumes apreendida com a justificativa de não estar licenciado, ele estava desempregado e essa era sua única fonte de renda. Essa autoimolação, de acordo com Osvaldo Coggiola, colaborador do Instituto da Cultura Árabe e também professor no departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, era o impulso trágico que a população precisava para protestar contra os mais de 20 anos de um poder ditador e corrupto que estava culminando em uma miséria social na Tunísia (STRAUBE, 2011).

Este foi considerado um ato simbólico, que representava o impacto da crise econômica na vida dos tunisianos, e logo as associações de advogados e jornalistas da Tunísia e a União Geral dos Trabalhadores Tunisienses (UGTT) passaram exigir o afastamento de Ben Ali e seu regime (JOFFÉ, 2011). A partir desse episódio, a identidade social da população (trabalhadores e pobres) e a identidade cultural (árabe) ultrapassaram as fronteiras entre as nações (STRAUBE, 2011). Como resultado, Ben Ali deixou o poder poucos dias após o início das manifestações e seu regime foi dissolvido no ano seguinte.

No Egito, também foi um acontecimento simbólico que deu início às primeiras manifestações, em 2010. O espancamento em público de um jovem em Alexandria, por dois policiais, que o levou à morte, gerou uma comoção popular, e uma marcha foi organizada por Mohamed ElBaradei, ex-presidente da Agência Internacional da Energia Atômica (AIEA) e ganhador do Nobel da Paz em 2015, quando aconteceu o primeiro grande protesto. A população já estava insatisfeita com o aumento do preço dos alimentos e da energia, por isso a saída do presidente da Tunísia inspirou os egípcios e o acontecimento em questão os despertou. O Exército, por ter sido descredibilizado pelo Presidente Hosni Mubarak por vários anos e colocado de fora da vida política para que não fosse uma ameaça ao governo, decidiu que não serviria aos interesses do presidente, este não suportou à oposição e renunciou.

Na Líbia, já havia grupos ressentidos quanto ao regime do coronel Kadhafi, combinado a algumas expectativas que a população criou quando, em 1999, o filho do coronel Kadhafi, Saif al-Islam propôs uma reforma interna na Líbia que fosse mais próxima do que garantia os direitos humanos, e seu pai mandou reunir um comitê que se encarregasse dessa reforma. O projeto nunca foi homologado, mas somente sua discussão fez a população acreditar que o regime estava enfraquecendo. Quando os acontecimentos da Tunísia e do Egito foram divulgados, o governo pressentiu que poderia haver protestos na Líbia, e repudiou os acontecimentos, além de deixar claro que não iria tolerar manifestações. Na mesma época, coincidiu que um grupo de advogados que trabalhava em uma indenização para as famílias das vítimas de um massacre na prisão de 1996 foi descoberto pelo regime e o advogado principal, Fathi Tarbel, e um escritor bastante conhecido, Idris al-Mismari, foram presos. Assim como na Tunísia e no Egito, esse acontecimento simbólico fez com que a população, que já estava insatisfeita, fosse às ruas manifestar, e aparentemente um grupo de soldados que teriam sido chamados para conter os manifestantes, passou a apoiá-los (JOFFÉ, 2011). Kadafi foi capturado e assassinado pelos manifestantes (ESEQUIEL, 2015).

Joffé (2011) argumenta, no entanto, que em todos esses casos, apesar de a população ter sido considerada vitoriosa, não foram exatamente os protestos que asseguraram as mudanças no governo, mas, também, pessoas que se aproveitaram da revolta popular e entregaram seus líderes como sacrifício para se preservarem de alguma forma. A grande diferença entre estes três países é que, na Líbia, não havia algo oculto a ser preservado, porque o Estado explicitamente levava sua autopreservação até às últimas consequências. Mas vale ressaltar, como bem lembra Younes (2011), que na Líbia houve interferência da OTAN e da União Europeia, em apoio às ações dos rebeldes. Enquanto isso, na Tunísia, tudo foi orquestrado pelo próprio partido para que o Presidente deixasse o cargo para a preservação do poder do partido, o que posteriormente se mostrou uma tentativa fracassada, e no Egito, por sua vez, o Presidente foi abandonado por seu Exército a fim de preservar os seus interesses.

Essas sucessivas manifestações contra os respectivos governos ficaram conhecidos em todo o mundo como *Primavera Árabe*, em referência à *Primavera dos Povos* e à *Primavera de Praga*. Até mesmo no Brasil houve protestos que se inspiraram nessa revolução (NASSER, 2015). Além destes países citados, o Iêmen também iniciou uma revolução por conta da Primavera Árabe e também conseguiu resultados.

O arabista, cientista político e diretor de Relações Internacionais do Instituto da Cultura Árabe, José Farhat (2013c) julgou importante salientar que todas essas autoridades removidas do poder em consequência da Primavera Árabe têm mais uma coisa em comum:

foram, em primeiro lugar, colocados no poder por forças imperialistas que atuavam sobre estes países. Nas palavras dele (FARHAT, 2013c, p. 01):

Há alguma dúvida de que “os governos derrubados na região eram amigos dos Estados Unidos da América e do regime sionista”, como disse o iraniano autor do artigo? Alguém acredita que Mubarak foi derrubado pelo egípcio por ser amigo de seu próprio povo ou porque o privava de gás para uso doméstico enquanto o vendia a preço vil para Israel, para citar uma só entre suas façanhas? Schwartzman e Ghivelder usam um argumento fraquíssimo para comprovar que a Primavera Árabe não teve em seu bojo “um movimento contra Israel e Estados Unidos” pelo simples “fato de que não houve, no Cairo, em Trípoli ou em Túnis, por ocasião das rebeliões populares, queima de bandeiras americanas ou israelenses”. Os articulistas estão esquecendo-se de algo mais grave que a queima de bandeiras estrangeiras. Eles aparentemente não acompanham os acontecimentos no Egito: a embaixada de Israel foi atacada, o embaixador fugiu e não mais deu as caras, o contrato de fornecimento de gás foi revogado, as fronteiras com a Palestina (Ghaza) foram abertas, as forças armadas estão se deslocando para o deserto do Negueb pisando por cima do Acordo de Paz, o presidente egípcio demitiu os militares amigos dos Estados Unidos e indiretamente de Israel, o presidente reatou com o Irã e tem tomado atitudes favoráveis ao povo egípcio as quais invariavelmente contrariam as dos sionistas<sup>1</sup>. O ataque à Embaixada de Israel no Cairo não foi, como mencionam Schwartzman e Ghivelder “ataque cometido por um pequeno grupo de vândalos” ele foi, isto sim, uma manifestação popular contra um estado com o qual o regime mantinha relações contrariando a vontade do próprio povo.

A Síria também foi influenciada pelas mobilizações da Primavera Árabe. Na Síria, as manifestações contra o presidente Bashar al-Assad tinham demandas por mais liberdade, mudanças nos sistemas de governo e por políticas que amenizassem a crise econômica (NASSER, 2015), a diferença é que encontraram, ali, uma elite consideravelmente leal ao Presidente.

### **2.3 A Guerra na Síria e as relações internacionais**

Em um artigo em que falava das possibilidades de destino da Guerra na Síria, Reginaldo Nasser (2012, p. 01) afirmou que também havia uma predisposição para o início de uma revolução na Síria:

Quase todos os clássicos ingredientes para ocorrer uma revolução podem ser notados na Síria: crescimento demográfico, mobilização social, estagnação do desenvolvimento econômico, déficit fiscal crônico, aumento da desigualdade social e repressão política. Falta, entretanto, outro elemento necessário que abreviaria o final do regime: divisão das forças armadas.

A exemplo dos outros países anteriormente mencionados, a revolução na Síria também começou por conta de um acontecimento simbólico. Em Dara, cidade síria de maioria sunita,

---

<sup>1</sup> José Farhat (2013a, p. 01) caracteriza o sionismo como “um movimento que luta pelo ‘renascimento nacional do povo judeu’ e seu ‘retorno’ para a terra da Palestina, no conceito sionista ‘uma terra sem povo, para um povo sem terra’”.

um grupo de 12 crianças, influenciadas pelos protestos, fizeram pichações hostilizando o regime de Bashar al-Assad e acabaram presos. De acordo com algumas fontes jornalísticas, como, por exemplo, a Al Jazeera (2017), eles teriam sido torturados pelos militares e um deles, de treze anos, ido a óbito. As revoltas se intensificaram a partir daí, e para evitar que tivesse o mesmo fim das autoridades já citadas, al-Assad colocou o seu exército nas ruas para conter os manifestantes, porém a “medida preventiva” resultou, em março de 2011, em um conflito violento, em que vários civis foram mortos por militares (ESEQUIEL, 2015).

O Comitê Nacional de Coordenação para a Mudança Democrática, movimento de oposição ao governo atual da Síria, teria insistido em tentar negociar a democracia por meio de um diálogo com o regime, porém foi considerado por muitos ativistas como uma tentativa falha. Após os bombardeios e assassinatos cometidos pelas forças militares do regime, principalmente nas cidades de Homs e Hama, a oposição foi às ruas, como uma forma de desistência de ter apenas o diálogo como recurso (SLIM, 2012).

Essa é a afirmação de Slim, porém há controvérsias, pois alguns discursos defendem que desde o início o governo sírio esteve aberto a concessões a fim de evitar o prolongamento da guerra, porém sem sucesso. José Farhat (2013c), por exemplo, afirmou que, quando os Estados Unidos procurou a Rússia para negociar um acordo de paz em Genebra, em razão da previsão de um grande prejuízo assim que a Síria declarou que havia recebido da Rússia um sistema de defesa de última geração, em 2013, um dos autodenominados representantes da oposição síria se negou a fazer qualquer tipo de negociação enquanto o cerco à região de Quseir persistisse. O fato é que a região de Quseir é considerada primordial para Israel e seu posicionamento contra a Síria e contra o Hezbollah<sup>2</sup>, sendo uma batalha final para eles, o que deu indícios de que essa oposição, na verdade, lutava em favor dos interesses de Israel. O medo que Israel tinha, na ocasião, era de não mais poder invadir constantemente a região do Mediterrâneo que pertence à Síria e ao Líbano, por onde eles saqueavam petróleo e gás, caso o Hezbollah tivesse posse desse sistema de defesa.

A Síria já guardava uma antiga rixa com Israel por conta da invasão em território sírio, já mencionada. Israel, por sua vez, é inimiga número um da Palestina. O conflito Palestina-Israel é antigo: desde a Resolução da Partilha de 1947 e o reconhecimento do Estado de Israel em 1948. A Resolução feita pela Assembleia Geral das Nações Unidas determinou – ainda que seu poder para determinar algo desse porte seja questionável (FARHAT, 2013c) – que 52% do território palestino fosse entregue a uma minoria judia, o que foi aceito mundialmente

---

<sup>2</sup> Criado em 1982, o grupo tem o objetivo de combater Israel, banir as intervenções ocidentais no Líbano e em todo o Oriente Médio, e destruir seus inimigos dentro do Líbano (STANFORD, 2016).

como um pedido de desculpas aos judeus pelo Holocausto; enquanto isso, os 48% restantes ficariam à maioria árabe que já vivia ali, isso porque a Grã-Bretanha havia decidido, em 1917, através da declaração Balfour, que a Palestina deveria ser, futuramente, um “lar nacional para o povo judeu”, e que todos os esforços deveriam ir em direção a isso. Tanto a França, como a Itália e os Estados Unidos aprovaram a medida, e a partir daí, uma administração sionista independente cresceu dentro da Palestina. O detalhe é que essa mesma Grã-Bretanha já havia prometido um Estado Árabe enquanto precisou do apoio dos países árabes contra o Califado Islâmico e o Império Otomano, mas só cumpriu sua palavra com Israel. A partir da Resolução da Partilha, Israel começou a recrutar judeus de 17 a 25 anos para, pouco tempo depois, decretar uma ação militar com o objetivo de estender os assentamentos judeus para três das áreas destinadas nessa Assembleia ao estado árabe da Palestina. Israel, a partir daí, fez conseguintes ataques a comunidades palestinas, expulsando pessoas de suas casas, matando até mesmo mulheres e crianças quando julgavam conveniente. Esse é um conflito que dura até hoje e que, de acordo com Farhat (2013b), mesmo em pleno auge da guerra na Síria e outros países do Oriente Médio, ainda consiste no problema primordial da região. A Palestina tinha a Síria, Irã e o Líbano, conseqüentemente o Hezbollah, como principais aliados. Para Israel, o enfraquecimento do governo e do poder militar sírio representaria o enfraquecimento dos países árabes que lutam contra a sua insistente imposição e, conseqüentemente, o fortalecimento das ações sionistas na guerra contra a Palestina, o que talvez represente um dos motivos principais para a insistência dessa guerra.

A Turquia representa a influência da OTAN e pede a retirada de Bashar al-Assad, enquanto Israel, aliada aos Estados Unidos, se opõe à atuação do Irã no conflito, principalmente depois que, com o apoio do Líbano e do Hezbollah passou a lutar ao lado do Irã (STANFORD, 2017). O especialista em estudos do Oriente Médio, Assad Frangieh (GANDINI, 2016) afirmou que a intervenção da Turquia no norte da Síria foi responsável pela reativação política da população da etnia curda. Essa interferência acabou fazendo com que a Síria se dividisse em três: “Estamos falando de um território do tamanho da França”, disse. Além disso, o especialista afirma que, se não fosse pela ocupação turca no norte do país, que se mantém por meio de apoio a alguns grupos, esse problema já teria se extinguido em questão de semanas.

Outro movimento contrário ao governo de Assad que emergiu ainda no início da guerra foi o Exército Livre da Síria (Free Syrian Army ou FSA), composto por soldados desertores do Exército Sírio, a maioria sunita. Seu nascimento se deu porque a agressividade do exército sírio contra os manifestantes que protestavam contra Assad fez com que membros

das forças armadas se desiludissem e se recusassem a atirar contra manifestantes desarmados, passando, então, para o lado da oposição (BESENYŐ; GÖMÖRI, 2014). A intenção era formar um grupo de oposição que respondesse ao Exército Sírio também armado. Seus recursos vinham principalmente do mercado clandestino ou do apoio de pessoas e países que simpatizavam com sua causa. O problema desse movimento é que ele não possuía uma identidade muito definida, e seus militantes pertenciam a grupos fragmentados, que se desentendiam entre si. Percebeu-se que a falta de um comando centralizado ou recursos para se organizarem seria um problema, então foi formado o Supremo Comando Militar, composto por 30 membros de diferentes unidades sírias (AZINOVIC; JUSIC, 2015), mas que não possuía vínculo de responsabilidade sobre o Exército Livre (SLIM, 2012).

O Conselho Nacional da Síria fez a mesma tentativa de unir a oposição dentro de um mesmo grupo unificado, e apesar de ter originado como o mais bem estruturado, também não conseguiu a submissão de todos os outros movimentos ao seu comando, o que fez com que perdesse credibilidade e influência na medida em que o conflito crescia com um aspecto cada vez mais militarizado. Os curdos sírios, de acordo com a autora, ficaram bastante divididos, pois guardavam desconfiança tanto de Assad, pois acreditam na queda do presidente como uma oportunidade que criaria condições favoráveis para que finalmente eles conquistassem seu próprio território e sua autonomia política (AZINOVIC; JUSIC, 2015), como do Conselho Nacional da Síria, pelo fato de este último manter uma dependência com a Turquia e do seu envolvimento com a Irmandade Muçulmana da Síria, que tem uma ideologia oposta à sua demanda pelo federalismo. Logo em 2011 eles uniram dez partidos curdos para formar o Conselho Nacional Curdo da Síria (SLIM, 2012). Já a comunidade empresarial desconfiava que o presidente Assad pudesse garantir segurança e estabilidade para seus negócios, embora eles, na posição de uma oposição fragmentada, também não conseguissem esses mesmos objetivos.

Emergiram diversos outros movimentos de oposição independentes na Síria, o que dificultou ainda mais o fortalecimento de uma oposição unificada. De acordo com Wagner (2014 *apud* BESENYŐ; GÖMÖRI, 2014) há cerca de 1.000 grupos independentes da oposição, e os quatro movimentos mais significativos entre eles são: o Exército Livre da Síria/Supremo Comando Militar, a Frente Islâmica Síria e a Frente Islâmica de Libertação, a Jabhat al-Nusra, o Estado Islâmico (do Iraque e da Síria) e as Unidades de Proteção do Povo Curdo. Observou-se, no decorrer da guerra civil, que o Exército Livre, que havia iniciado com força, foi perdendo terreno para os movimentos islâmicos da oposição, como o Jabhat al-Nusra, que possui ligação com a Al-Qaeda. Muitos dos próprios militantes do Exército Livre

migraram para os movimentos islâmicos. Esses movimentos são fundamentados na Sharia e visam o estabelecimento de suas leis nos territórios ocupados por eles. Tanto do lado do governo como do lado da oposição existe forte discurso de enfrentamento ao Estado Islâmico (BESENYŐ; GÖMÖRI, 2014).

De acordo com Azinović e Jusić (2015), também existe uma certa divisão entre os cristãos sírios, que correspondem a 10% da população síria. Eles se dividem em três principais categorias: aqueles que lutam a favor do regime e do Exército Sírio, aqueles que lutam a favor do Exército Livre contra o regime e aqueles que lutam pela autonomia das províncias majoritariamente cristãs. Besenyő e Gömöri (2014) afirmam que esses cristãos estão mais preocupados em defender as áreas habitadas por eles do que com quem vai assumir ou deixar o poder na Síria. As áreas de predominância cristã passaram a ficar cada vez mais militarizadas por conta de fiéis que temem ataques por parte da oposição sunita, que costuma associar os cristãos aos defensores do regime, por conta da longa tradição de proteção de Assad a favor das minorias religiosas em detrimento da maioria. Outro risco a que os cristãos estão sujeitos, assim como outras minorias religiosas, de acordo com a *Open Doors International* (2014 *apud* BESENYŐ; GÖMÖRI, 2014) é o estupro das mulheres não sunitas, que alguns religiosos muçulmanos defendem expressamente. Reginaldo Nasser (2012) alegou que os cristãos de Aleppo e Damasco, em geral, defendem o governo de Bashar al-Assad, mas em várias outras áreas eles possuem uma simpatia pelos manifestantes.

Besenyő e Gömöri (2014) também concordam, assim como Qaddour (2013), que a guerra se iniciou com um caráter político e acabou se desenvolvendo para um caráter religioso. Todos esses movimentos que tentaram concentrar suas forças contra Assad falharam quando se tratou de alcançar as minorias, sejam elas cristãos, curdos, alauitas ou empresários. A desunião dessa oposição acabou por fortalecer os argumentos do regime (SLIM, 2012).

Para além do conflito interno, os combates passaram a tomar proporções maiores, envolvendo a comunidade internacional. Os apoios e ataques vieram de vários países diferentes. Os Estados Unidos e União Europeia tentaram aplicar sanções, pela ONU, ao governo sírio, enquanto China, que possui vínculo econômico com a Síria, e Rússia apoiavam a Síria e vetavam qualquer tentativa de prejudicar Assad (AZINOVIĆ; JUSIĆ, 2015). A França intensificou a venda de armas para a Arábia Saudita. Em uma entrevista ao portal *Brasileiros* (2015), o também articulista do portal ICarabe, Salem Nasser, afirma que com isso a Arábia Saudita tenha comprado a voz da França contra o regime de Bashar.

A França também assumiu uma postura de “protetora” dos cristãos sírios, visto que os cristãos árabes possuem uma tradição de afinidade com os franceses. Porém, com o apoio da França aos rebeldes sírios, houve um descontentamento por parte dos cristãos, pois entre esses rebeldes, como já foi dito, há religiosos fundamentalistas que representam uma ameaça às minorias. Houve casos de ataques por parte dos sunitas às outras religiões, como os relatos de que grupos muçulmanos radicais, como a al-Farouq em 2012 e o ISIS em 2014, teriam exigido um imposto conhecido como *jizya*, que é pago por fiéis de religiões não sunitas como uma punição por eles não seguirem às leis islâmicas e uma “garantia” de que eles não serão mortos por conta disso. Com isso, tanto a França como o Reino Unido, a Hungria e os Estados Unidos decidiram tomar medidas contra o Estado Islâmico e condenaram as ações contra as minorias religiosas, unindo forças com os militares curdos, pois estes também estavam do lado da oposição e também lutavam contra o Estado Islâmico (BESENYŐ; GÖMÖRI, 2014).

Durante o governo de Hafez al-Assad, a Síria estreitou o seu relacionamento com a União Soviética, tanto por ter morado lá por vários anos e ter relações pessoais com o país como por compartilhar dos mesmos ideais socialistas (ZAHREDDINE, 2013). Em razão disso, a Rússia é o maior aliado de Bashar al-Assad e forneceu significativo apoio bélico durante a guerra, sempre com o discurso de combate ao Estado Islâmico. Seu presidente, Vladimir Putin, afirmou em uma das reuniões do G20 que há 40 países, inclusive países do G20, dando suporte ao EI nesse conflito, entre eles os Estados Unidos, a França, a Arábia Saudita, a Turquia, o Catar e a Jordânia. De acordo com ele, esse financiamento chega tanto direta como indiretamente, pois ainda que não seja um auxílio em dinheiro, se um país joga armas por paraquedas, financiou de alguma maneira. Se a Turquia permite que eles ultrapassem a fronteira ou a Jordânia permite que eles treinem em seu território, também estão apoiando. Além disso, alguém está comprando o petróleo que o Estado Islâmico explora no território sírio (NASSER, 2015).

A Arábia Saudita, alinhada com os Estados Unidos, se opõe ao governo sírio por causa da aliança de Assad com o Irã, de quem é rival, pois enquanto o Irã tem uma postura antiestadunidense e anti-imperialista, defendendo seu regime islâmico como parâmetro, além de ter grande representatividade da comunidade xiita, a Arábia Saudita tem uma postura conservadora, que adere aos parâmetros ocidentais e que objetiva penetrar todo o Oriente Médio por meio de seus recursos petrolíferos ou o financiamento de madrassas<sup>3</sup>, além de ter grande representatividade da comunidade sunita. Os embates de teor confessional acabam

---

<sup>3</sup> Escolas destinadas ao ensino religioso islâmico.

conferindo mais violência ao conflito. A Arábia Saudita, com o apoio do Conselho de Cooperação do Golfo, fornece auxílio monetário e armas para toda a oposição ao governo sírio, e o Irã, com o apoio do grupo libanês Hezbollah, fornece apoio bélico e militar ao governo (ZAHREDDINE, 2013). Esse grupo é composto por xiitas libaneses, o que acaba por agravar a relação entre xiitas e sunitas, que ficam em polos diferentes (BESENYŐ; GÖMÖRI, 2014).

A influência dos Estados Unidos nessa guerra tem sido significativa. Um exemplo foi a ameaça que eles fizeram de apelar para sua força, depois do ataque químico de 2013, o que fez com que muitos dos soldados de Assad o abandonassem. Foi quando admitiu-se pela primeira vez que os Estados Unidos tinha algum poder para fazer algo pela atual situação da Síria. Para Qaddour (2013), van Dam (2011) e Slim (2012), o que faltou para que a transição governamental na Síria acontecesse foi a presença de uma liderança forte e unificada na oposição, que prezasse pelos interesses de toda a população, sem distinção de etnia ou religião, a fim de dar abertura para uma democratização e trazer a confiança que os grupos ameaçados precisassem para se unir à oposição. Mas é amplamente sustentado o discurso de que os americanos estavam apoiando até mesmo terroristas, como Farhat (2017), que acredita que eles financiaram o Movimento Democrático Sírio, uma organização da oposição ao governo sírio considerada como terrorista que fornece sustento financeiro, militar e armamentício para candidatos a combatentes, em troca de lucro monetário e até mesmo de uma tolerância à *razzia*<sup>4</sup> e ao assédio sexual.

O resultado da guerra na Síria também será um fator relevante para a decisão de quem irá assumir a liderança do movimento jihadista global, que por enquanto está sendo disputado tanto pelo Estado Islâmico quanto pela Al-Qaeda. O Estado Islâmico, que trabalha para se impor como um Estado e não simplesmente como uma facção meramente ideológica, é quem tem mais chances nessa disputa, pois possui um largo fundo monetário proveniente de doações feitas por opositores do regime de Assad, além de uma estrutura consideravelmente mais organizada do que a Al-Qaeda. Isso deixa claro que ambos têm interesses particulares pela queda de Bashar al-Assad (AZINOVIC; JUSIC, 2015).

Um levantamento feito, em 2013, pelo *International Centre for the Study of Radicalization and Political Violence* (ICSR), estimou que havia cerca de 11 mil estrangeiros, de 74 países diferentes, lutando dentro da Síria (STANFORD, 2017). Aparentemente, seguindo a mesma lógica da Primavera Árabe, as lideranças internacionais e até mesmo as

---

<sup>4</sup> Termo usado no árabe para designar a invasão de território inimigo e os danos materiais assim como espirituais a estes.

potências ocidentais também se aproveitaram da revolta popular na Síria para defenderem seus interesses ou lutarem contra seus rivais particulares dentro de um único território, sob a justificativa de estarem ou apoiando os manifestantes ou combatendo os radicalistas religiosos. Mesmo Qaddour (2013), que parece defender a interferência externa para a transição do governo sírio, admite que o poder de unir os sírios veio da oposição à sua presidência, e não do próprio povo sírio. A interferência de países estrangeiros no país indica que seu governo precisará não apenas conter a insatisfação dos civis, mas amenizar os atritos internacionais também, caso queira se manter. Para Assad Frangieh (GANDINI, 2016, p. 01): “Aparentemente, parece uma divisão religiosa (entre grupos), mas se puxa para o lado que lhe interessa. [...] Às vezes é mais fácil grupos se entenderem em governos com a ideologia religiosa do que em um governo laico como o da Síria”.

A guerra na Síria, portanto, se caracteriza pela polifonia incontestável que existe dentro e fora de suas fronteiras. Os espectadores dessa guerra, principalmente os que acompanham a guerra do Ocidente, e, portanto, distantes dos testemunhos internos e independentes, encontram dificuldade em assumir uma posição de apoio ou reprovação, e aqueles que o fazem, quando não simplesmente assumem a mesma posição que as autoridades de seu país, o fazem por intermédio dos discursos que lhe são apresentados por quem detém o poder da informação, que apelam não apenas para a fala, mas, sobretudo, para as imagens.

### 3 A REPRESENTAÇÃO DA GUERRA NA SÍRIA COMO TRAGÉDIA

#### 3.1 O gênero

A tragédia é um gênero. Isso significa que segue características que permitem sua definição e identificação entre os demais gêneros. Anatol Rosenfeld (1997), autor do livro *O teatro épico* afirma que gênero é tudo aquilo na qual se revela certa tendência. Ele explica que o gênero tragédia pertence à Dramática, estando esta na condição de substantivo que designa o traço estilístico da obra, mas que se fala em drama também como adjetivo, e o termo pode ser usado, também, para ocasiões extraliterárias. Pode se falar de um jogo dramático, por exemplo, o que significa que na “classificação dos três gêneros implica um significado maior do que geralmente se tende a admitir” (ROSENFELD, 1997, p. 19). Na Idade Média parece ter havido uma interação entre os gêneros dramático e épico, mas não faltaram esforços de filósofos como Aristóteles para definir e separar definitivamente um gênero do outro, sem considerar seu aspecto orgânico (ROSENFELD, 1997). Mas Anatol parece não ter muita afinidade com nomenclaturas e definições. Ele afirma, categoricamente, que toda conceituação científica é artificial. Essa resistência às limitações impostas pela definição não é exclusiva de Rosenfeld. Lesky (2001) também se recusa a acreditar numa definição absoluta para o trágico ou para qualquer outra coisa, pois concorda com a visão de Benno von Wiese de que não existe uma fórmula infalível de interpretação.

É claro que a palavra *tragédia* se tornou ambígua na medida em que houve um afastamento da sua origem, mas essa ambiguidade ainda assim se apoia em algumas das características substanciais de sua progenitora. Por isso, compreender sua origem e a maneira como o gênero se mantém hoje é fundamental para dar seguimento às demais compreensões que dizem respeito ao objeto de estudo e ao tema aqui abordado. Além disso, é deveras interessante notar que algumas das características da tragédia coincidem com as próprias características das representações da guerra na Síria, incluindo os documentários analisados.

Isso não significa, de maneira alguma, que as definições conceituais são pouco importantes, apenas que as delimitações que separam a tragédia de outros gêneros não são fronteiras muito bem marcadas. Por exemplo, a tragédia foi inseparável do verso por mais de duzentos anos, o que constituía uma de suas características mais marcantes, até que, em uma adaptação considerada paradoxal, foi criada a tragédia em prosa. Vê-se que, em outro momento, para espanto de muitos críticos, o trágico e o cômico também se uniram, e as características do trágico mais uma vez sofreram mutação. Também houve inúmeras

execuções de tragédias cristãs, o que, da mesma forma, é considerado incoerente, já que a visão cristã é de que, no plano divino, sempre existe redenção ao final, o que vai totalmente de encontro àqueles ideais trágicos que se tentaram impor. Durante a história da tragédia, falou-se até mesmo da existência do gênero *tragédia romântica* ou *romance trágico*, junção de dois gêneros que, conceitualmente, se anulam. Em outra ocasião, a tragédia estava tão associada à literatura, que até mesmo duvidou-se de que ela de fato teria sido feita para a encenação no palco (STEINER, 2006).

Se foi possível conceber tais características da tragédia em algum momento, conceber que um documentário ou qualquer outra narrativa visual que se manifeste fora do palco possa ser trágico, não precisa, portanto, ser uma tarefa muito impraticável. O próprio Lesky (2001) afirma que a palavra *trágico* se desvinculou daquele formato exclusivamente artístico e classicista e se converteu em um adjetivo adequado para designar destinos fatídicos. Mas a associação da tragédia com a guerra na Síria e a maneira como ela foi representada nos documentários em questão não foi uma associação meramente arbitrária. Mas a guerra da Síria será aqui trabalhada enquanto representação.

Para fins deste estudo, a palavra *tragédia*, quando aqui mencionada, estará se referindo ao conjunto de definições estéticas e discursivas que dizem respeito ao gênero artístico, entretanto a mesma palavra também poderá se referir ambigualmente, em ocasiões que somente o contexto poderá revelar, ao substantivo que indica uma situação da qual fala Romilly (1998, p. 152): “Diz-se que ela é trágica quando acontece uma espécie de recuo, graças ao qual ela aparece como uma prova dos sofrimentos que o homem pode vir a suportar, sem solução e sem recurso”. Pode-se considerar que a definição dada por Romilly, por se pautar nas convenções sobre a tragédia enquanto gênero, é capaz de contemplar os dois significados.

### **3.2 História e estética da tragédia**

A começar pelo mais objetivo, o local e o período de origem, não costuma haver dúvidas de que foi na era da Grécia Clássica que se tem os primeiros registros desse gênero. Em relação ao nome, Lesky (2001), entre outros autores como Brandão (1992) e Romilly (1998), concordam que não existe um consenso absoluto sobre a definição de *tragédia*, mas existem possibilidades. É comum a aceitação, no entanto, de que a palavra, de origem grega, significa *canto do bode*; *canto*, porque era característico do gênero teatral clássico que houvesse um coral participando das cenas. Já as razões para a associação ao animal são

principalmente duas. Nos recorrentes concursos teatrais, por exemplo, o prêmio para o melhor poeta trágico era um animal, para que fosse sacrificado em culto a Dionísio, e esse animal seria um bode. Também existe a possibilidade, sendo essa a mais consensual, de que o bode seria uma referência aos sátiros, personagens do drama satírico que deu origem à tragédia, e que costumavam se vestir semelhantemente a um bode, muitas vezes até chamados assim, em homenagem às criaturas mitológicas que carregavam características caprinas. Essas duas possibilidades, no entanto, não escapam às controvérsias.

A guerra civil na Síria, apesar de bem mais próxima em tempo, também guarda controvérsias em relação à sua origem, assim como a tragédia. Embora seja quase unânime a afirmação de que seu início se deu a partir dos protestos contra o governo totalitarista de Bashar al-Assad. Os depoimentos registrados nos documentários analisados irão mostrar que há quem acredite que se trata de um desdobramento das afrontas prévias que já existiam por conta das tensões religiosas e políticas entre governo e população, há quem culpe o Exército Sírio de ter iniciado os confrontos mais violentos e há quem culpe os manifestantes que objetivaram a democracia a qualquer custo, ainda que o preço a pagar seja a vida de outros civis. Em todos esses casos há variações. Mas o fato é que esse evento tem sido tratado dentro da categoria de trágico e tem sido representado como tal.

Lessing (*apud* ROSENFELD, 1997, p. 64) afirma que era o efeito catártico o objetivo fundamental da tragédia, e que até mesmo as regras formais estabelecidas por Aristóteles poderiam ser burladas em prol deste fim. A linguagem imposta para ser rigorosamente seguida na composição das tragédias parecia representar apenas uma tentativa de purificar o gênero, e deixá-lo bem definido, de maneira positivista, o que em teoria canonizaria os poetas que a obedecessem, por isso foi bastante exigida pelos movimentos neoclassicistas, porém foi questionado por vários críticos subversivos que, assim como Lessing, acreditavam que limitar o gênero a determinadas regras poderia até mesmo ser um obstáculo a este objetivo maior. Shakespeare, por exemplo, era considerado um modelo de excelência em compor tragédias, porém não exatamente seguiu as convenções neoclassicistas.

Dimensionar quantitativamente se os documentários analisados possuem este poder de provocar catarse no espectador não constitui o objetivo deste estudo, mas apresentar as coincidências entre algumas das características estéticas particulares utilizadas no decorrer da história da tragédia, como recursos para provocar catarse em seu público, se repetem nas representações documentárias sobre a guerra na Síria.

Outra marca do nascimento da tragédia, de acordo com Romilly, é que por alguma razão ela está sempre associada à existência de tirania, ou de um regime sustentado pelo povo

que se posiciona contra a aristocracia (ROMILLY, 1988, p. 15). Nem é necessário gastar muitas linhas para traçar um paralelo bastante equivalente entre este ponto e as representações da guerra na Síria. Existe, portanto, uma relação umbilical entre a política na história da tragédia. Quando Freud (1950, p. 111) dá sua definição sobre a tragédia, afirma uma tendência que envolve justamente o conflito político:

O Herói da tragédia deve sofrer; até hoje isso continua sendo a essência da tragédia. Tem de conduzir o fardo daquilo que era conhecido como “culpa trágica”; o fundamento dessa culpa é fácil de descobrir, porque, à luz de nossa vida cotidiana, muitas vezes não há culpa alguma. Via de regra, reside na rebelião contra alguma autoridade divina ou humana e o Coro acompanhava o Herói com sentimentos de comiseração, procurava retê-lo, adverti-lo e moderá-lo, pranteando-o quando encontrara o que se sentia ser a punição merecida por seu ousado empreendimento.

As características dadas por Freud possuem elementos de fácil analogia com a guerra na Síria ou pelo menos com a forma como ela é representada. A começar pela identificação da rebelião contra uma autoridade como tema que ilustra o que ele chama de *culpa trágica*, que é uma culpa diferente da que se identifica no cotidiano, porque, apesar de ser culpa, ela nunca é punida na mesma medida da sua consequência, mas em uma medida muito mais cruel e injusta, por isso suscita a compaixão. A guerra na Síria começou justamente com uma rebelião a uma autoridade, mas os conflitos sangüinários que dela se originaram parecem ser, aos olhos do espectador, extremos que a população não merecia (LESKY, 2001).

Portanto, não só em relação ao nascimento histórico, mas no processo criativo que dá vida à tragédia, e por vezes até em seus temas, a presença da revolta e das questões políticas encontra confirmação nas teorias deste gênero. Steiner (2006) sustenta que as raízes da tragédia não são mais literárias do que políticas. Houve, na tragédia ocidental, uma tendência aos temas políticos, dos quais Shakespeare foi um dos nomes mais notáveis (se não o nome mais notável). Corneille era um dramaturgo francês que sabia muito bem como a retórica política é capaz de confundir a razão humana e demonstra isso em sua peça *Horácio*.

A retórica é a linguagem utilizada, de acordo com Nichols (2010), para persuadir ou convencer pessoas em relação a um assunto sobre o qual existem controvérsias. Para Chaim Perelman (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005), existe diferença entre os dois: convencer, na retórica, é quando se usa razão na argumentação; persuadir é quando se usa a emoção. A retórica é a linguagem utilizada predominantemente na política e ela utiliza os dois recursos. Corneille afirma que a “política é uma tradução da retórica para a ação”. De acordo com Steiner, a linguagem da política muito se assemelha à da tragédia, pois a própria essência da tragédia, de acordo com a concepção dos poetas gregos, é a ideia de que as forças que

determinam os caminhos da vida fogem à razão e à justiça e fazem o indivíduo seguir para o seu destino persuadido pelas paixões (STEINER, 2006) é, portanto, apresentar a condição irracional do ser humano diante de suas escolhas passionais, e a retórica política objetiva justamente driblar a razão.

O mesmo autor afirma que é deveras adequado que a tragédia política seja o gênero de teatro em que a linguagem se sobrepõe à ação. Até mesmo as cenas violentas dessas tragédias, principalmente nas de Corneille, no lugar de encenadas elas são muitas vezes descritas, com uma intensidade nas palavras que permite, ainda que nenhuma brutalidade seja mostrada aos olhos do espectador, que o acontecimento continue sendo percebido como violento. Nesse caso, para o autor, deve-se ser ouvinte antes de espectador. Steiner (2006, p. 33) afirma, ainda, ao descrever as tragédias de teor político de Corneille, que

O pronunciamento formal (a tirade) conduz o pensamento a um rigor excessivo. As palavras transportam-nos ao encontro de confrontos ideológicos dos quais não há volta. Essa é a raiz trágica da política. Slogans, clichês, abstrações retóricas, antíteses falsas chegam a possuir a mente. [...] A conduta política não é mais espontânea nem responsiva à realidade. Congela-se em torno de um núcleo de retórica morta. [...] Em vez de nos tornarmos mestres da linguagem, nos tornamos seus servos. Essa é a danação da política.

Como é perceptível nesta fala de Steiner, a política faz uso de uma retórica repleta de clichês e palavras abstratas para atingir o objetivo de despertar a confusão racional em seu ouvinte ou espectador. Acontece, de certa forma, de acordo com as palavras de Romilly, uma espécie de atuação na política, que se subentende quando ela fala da ausência de espontaneidade e de responsividade em relação à realidade na conduta política. Será abordado posteriormente como, na prática, isso se relaciona com o jogo político das representações da guerra na Síria.

O coro ao qual Freud se refere, desempenha um papel importante na tragédia. Romilly (1998) lembra que eram selecionados para representar no coro somente os mais privilegiados, que não eram escolhidos pelo poeta autor da tragédia, mas por magistrados, também pertencentes a uma elite. No teatro, entretanto, o coro atuava representando pessoas consideradas por eles impotentes, como idosos e mulheres, e que, por serem “incapazes”, não podiam interferir na história (ROMILLY, 1998).

Os documentários analisados, assim como todos os outros recursos midiáticos que fizeram registros sobre a guerra na Síria, ou seja, representações dela, foram, da mesma forma, produzidos por uma elite – considerando que são privilegiados por serem detentores de um monopólio do instrumento de representação – que selecionou episódios, pessoas e recortes

que reforçaram seus respectivos posicionamentos sobre a guerra, ainda que esses posicionamentos fossem na direção de aparentar uma imparcialidade, ou pelo menos tentassem. Não raro, as vozes que aparecem na mídia para se referir a essa guerra, fazem uso despreocupado da imagem desses que são considerados os “incapazes” personagens do coro da tragédia:



**FIGURA 2: Embaixadora americana na ONU Nikki Haley exhibe fotos de vítimas de ataque químico na Síria. Na ocasião, Estados Unidos, França e Reino Unido pediam investigação dos recursos do governo sírio ao Conselho de Segurança. Foto: Bebeto Matthews – AP**

Os três documentários analisados não foram exceções. Notou-se uma certa apelação pelas imagens de idosos, mulheres e crianças (vale considerar que a aceitação da criança como agentes na sociedade é ainda muito recente), ou seja, cidadãos “impotentes”, porque certamente eles são os que melhor representam a condição de inocentes. Pessoas que estão dentro da guerra, mas que aparentam não possuir nenhum tipo de influência sobre ela. A tragédia da guerra, portanto, também tem um “coro”.

Outro ponto em relação ao coro é que, ao considerar as palavras de Anatol Rosenfield (1997), por meio do coro o autor do teatro terminava por se manifestar de alguma forma. É difícil medir o quanto as subjetividades do autor interferem na peça teatral, assim como é improvável medir quanto há de personalidade do autor em cada documentário produzido sobre a guerra na Síria, mas no caso dos documentários analisados, é notório que cada autor parece absorver o posicionamento político de sua nação (entenda-se *nação* como metonímia) e manifestá-lo em sua obra.

Os temas trágicos, como já evidenciado por Freud, costumam girar em torno de uma *culpa trágica*. Albin Lesky, ao mencionar o conceito de culpa trágica, que é diferente de culpa moral, diz respeito à peça trágica como o cenário onde vivem-se as paixões em desmedida e paga-se por isso, como uma forma de admoestar quem o faz fora dos palcos. Outra maneira de admoestar era, pelo contrário, na figura do herói que contém todas as virtudes e provoca admiração. Lesky (2001) lembra que Aristóteles também concorda com o fato de a queda, na tragédia eficaz, se dar por conta de uma falha, mas nunca é uma falha de cunho moral, pois o protagonista deve ter um caráter “médio”, ou seja, não essencialmente bom, mas também não essencialmente mau, a fim de permitir uma identificação por parte do espectador. A culpa trágica, portanto, é por conta de um erro não digno de toda a desgraça que o personagem sofre. Justamente por ser um infortúnio imerecido é que pode haver compaixão. Seria a falta de compreensão intelectual do que é ou não correto. Uma ignorância em relação à complexidade da vida. Assim, Édipo teria cometido parricídio e incesto porque não sabia que se tratavam de seu pai e sua mãe. Mas vale ressaltar que isso não significa que nunca vai haver acontecimentos de culpa moral em uma tragédia.

Por conta desse caráter admoestador, discutiu-se muito, e com bastante contraste, a questão da função educadora do poeta trágico. Lessing (*apud* LESKY, 2001) achava um absurdo ainda ter que argumentar algo tão óbvio como a função de educador moral do poeta. Em um diálogo entre Ésquilo, Baco e Eurípedes, em que a missão do poeta é questionada, os três parecem concordar que o poeta tem a função de “tornar os cidadãos melhores” (BRANDÃO, 1992). Mas existe muita resistência em observar a tragédia como uma estratégia educativa, por parte de Goethe e de Grillparzer, por exemplo. Eles acham que a arte não deve servir a um propósito educativo ou a qualquer tipo de doutrinação. O artista não tem, para esses autores, função de educador e nem sequer isso deve ser exigido deles. Hoffman (*apud* LESKY, 2001) afirmou que o teatro entrou em decadência a partir do momento em que fez disso sua principal tarefa.

Em relação a isso, tanto Brandão (1992) como Lesky (2001) concordam que, apesar de o teatro grego não ser nenhuma espécie de catequese, isso não anula sua tendência educativa, nem a tendência educativa de qualquer obra de arte, caso contrário não seria possível falar de educação por meio de obras literárias. Os dois acham importante diferenciar efeito educativo de tendência educativa. Um diz respeito à sua finalidade; outro diz respeito a uma possível causa.

Apesar de faltar recursos para afirmar que as produções analisadas tiveram, sem dúvida, um propósito doutrinador, seria ingenuidade acreditar que não houve nenhum

propósito ao fazer, por meio delas, uma distinção maniqueísta entre quem é vítima e quem é cúmplice do banho de sangue que foi esta guerra até o momento. Além disso, é improvável que se possa falar em narração sem considerar a produção de sentido.

### 3.3 Violência, sacrifício e guerra

Em *A violência e o sagrado*, René Girard (1990) busca encontrar uma motivação comum a todas as manifestações de violência. Embora sua teoria vá muito além do que foi explorado nesta pesquisa, é possível dizer que ele acredita que a violência esteja sustentada por um sistema que na verdade estaria, de acordo com ele, por trás de todas as relações sociais: o sacrifício (ele não é o único, George Bataille também sustenta essa assertiva em *A parte maldita*). É interessante que ele utiliza, como recurso para falar desse sistema, justamente a tragédia grega. Basicamente, ele evidencia um elemento comum entre o sacrifício, a violência e a tragédia grega, que é a catarse.

Os sacrifícios nas religiões primitivas, segundo Girard (1990), sempre serviram, de alguma forma, a uma função purificadora ou pacificadora. Ele afirma que sacrificar um animal ou, em algumas vezes, até pessoas, era uma violência necessária para evitar uma violência ainda maior. Há aldeias em que somente o sacrifício de um de seus membros coloca fim nas brigas entre os demais membros. Usando um exemplo da mitologia cristã, ele cita Caim e Abel. Abel se utilizou da violência para sacrificar um cordeiro e oferecer a Deus, enquanto Caim ofereceu apenas aquilo que ele colheu em sua plantação. Caim foi tomado pela cólera quando percebeu que apenas o sacrifício de Abel foi aceito, e se precipitou contra o próprio irmão, o matando. Segundo o autor, foi por ter se privado daquela primeira violência, aceitável, que Caim a utilizou, agora, de maneira não aceitável. Quando a violência não é saciada, segundo Girard, ela sempre faz uma busca até encontrar outra alternativa de vítima. A violência sacrificial teria, portanto, essa função de sublimação, possível por meio da catarse.

Em relação à tragédia grega não é diferente. O próprio Aristóteles, em sua *Poética* (2004), ao definir a tragédia, afirma que, ao suscitar a compaixão e o terror simultaneamente, ela tem o efeito de purgação das emoções. A mesma purgação que teria o sacrifício. Lesky (2001) também afirma que a bandeira da tragédia grega era a culpa e a expiação.

Girard (1990) argumenta que a tragédia é violenta não só porque aborda as mais variadas espécies de violência física, mas é violenta também porque qualquer possível polarização era dissolvida. A tragédia grega era sempre baseada em um mito, mas não era o

mito em si. Girard sustenta que o poeta trágico era responsável por dissolver o mito de maneira que, na tragédia, não se distinguia culpado de inocente. Outros autores também concordam com a presença dessa espécie de “equilíbrio”, nesse sentido, na tragédia, como é o caso de Aristóteles, Romilly e Lesky.

Mas por que essa indistinção de polos é violenta? Girard, além das várias outras justificativas, utiliza a mitologia dos irmãos gêmeos para ilustrar. Em determinadas aldeias, é uma tradição, quando nascem irmãos gêmeos, que os dois sejam sacrificados. Isso se dá porque existe uma crença de que um dos gêmeos encarna o mal e o outro o bem, mas justamente por não ser possível distingui-los, a ameaça deve ser contida com o sacrifício. Repete-se a lógica de que uma violência menor é necessária para que uma maior não venha a acontecer. Jean Baudrillard (1991), em *Simulacros e simulações*, também trata da indistinção como violência, inclusive se referindo ao rito dos gêmeos, e aplica à questão política. Para ele, qualquer tentativa de neutralidade é violenta, porque insinua pacificação quando não é e também porque pode estar escondendo a fonte da violência.

Outro argumento que faz da tragédia violenta, para Girard, são os combates verbais que nele acontecem. Inclusive Girard afirma categoricamente que a tragédia, se tivesse que ser definida em uma frase, seria a “oposição de elementos simétricos”, quer dizer, na mesma medida em que não se distingue herói de um criminoso, também os “golpes” verbais entre um personagem e outro são equilibrados. O autor critica a mania dos críticos contemporâneos de analisar a arte trágica sob a influência de nosso tempo, e nisso excluir a singularidade da arte trágica, cuja simetria permitia que, ao mesmo tempo em que eram distribuídas as falas e os “golpes” igualmente, utilizando o recurso da parcialidade, a fim de evitar a vantagem de um personagem sobre o outro, também se trabalhava a sutileza de não impedir o público de tomar partido mantendo o equilíbrio da simetria. Para Steiner (2006), a ocasião onde não vai haver equilíbrio em uma tragédia é na relação erro-punição, pois a punição sempre será desmedidamente mais severa do que o erro do herói, e é justamente o que evoca o sentimento de piedade.

Na guerra da Síria enquanto representação, é possível notar que existem condições para que os fatos sejam apresentados de maneira equilibrada. Isso porque os ataques e as defesas parecem acontecer de todos os lados. Se por um lado defende-se veementemente que o autor dessa barbárie é o Exército Sírio, com sua resposta sanguinária à oposição de Bashar al-Assad e exalta-se toda a atividade de resistência a esse “governo autoritário”, por outro lado não são poupados esforços para defender, patrioticamente, os interesses governamentais e, inclusive, a imagem do presidente, e há consideráveis esforços para apontar, como os

verdadeiros culpados, os rebeldes, o que envolveria o Exército Livre e toda a oposição ao governo sírio, e para provar, com imagens e depoimentos, que estão lutando, ao lado da oposição, religiosos extremistas dos mais diversos movimentos radicais Islâmicos, estes que já carregam, ao menos no ocidente, uma bagagem de estereótipo consideravelmente negativa.

Observa-se, portanto, que a guerra da Síria não é violenta apenas fisicamente, mas também é violenta pela perspectiva da teoria da tragédia. Não existe apenas uma ou outra razão para comparar a guerra na Síria com a tragédia por meio de analogia, mas são várias as possíveis associações metafóricas que aproximam os dois fenômenos e permitem chamar esta guerra de tragédia, ainda que apenas no campo da representação.

Supondo que as produções imagéticas em análise não tenham nenhuma intenção ou comprometimento com o espírito trágico, ainda assim, ao compreender melhor o contexto histórico da guerra da Síria, prevalece um sentimento de injustiça, não só porque é visível a dor e o sofrimento daqueles que estão dentro das áreas de conflito ou que já presenciaram eventos traumatizantes, mas porque em ambos os documentários analisados observa-se que algo está sendo escondido. O herói e o monstro em *Diário da Síria* são respectivamente o monstro e o herói em *Os Capacetes Brancos*. E até quando houve a tentativa de apresentar imparcialidade, como foi o caso de *Síria em Fuga*, nota-se que não existiu equilíbrio e acabou pendendo-se para um dos lados. Um deles está enganado e enganando, ou os três estão. Aparentemente isso foge por completo daquilo que acredita-se ser substancial à tragédia, contudo, paradoxalmente, ainda assim essa confusão é típica daquela violência trágica descrita por Girard e Baudrillard. Girard (1990, p. 189), quando fala desse aspecto da tragédia, acaba por explicar que o contraste se dá por conta de um abandono do espírito trágico para dar lugar ao espírito romântico:

Se Édipo é opressor em Édipo Rei, ele é oprimido em Édipo em Colono. Se Creonte é oprimido em Édipo Rei, ele é opressor em Antígona. Em suma, ninguém encarna a essência do opressor ou a essência do oprimido; as interpretações ideológicas de nosso tempo representam uma suprema traição ao espírito trágico, sua metamorfose pura e simples em drama romântico ou em *western* americano. O maniqueísmo imóvel dos bons e dos maus, a rigidez de um ressentimento que não quer largar sua vítima quando a agarra, substituiu completamente as oposições intercambiáveis da tragédia, suas perpétuas reviravoltas.

Não há a intenção de, com tal discussão, querer ditar se a maneira correta ou equívoca de se contar uma história seja a trágica ou a romântica. Compreende-se que a cada período pertence suas personalidades e trata-se das características identificativas de cada fase. Uma não diminui a relevância histórica da outra. Apenas é interessante pensar em tal constatação como outra marca deste Século e refletir sobre como ela atua no espectador.

Com todas essas aproximações, é possível considerar que as representações da guerra na Síria apresentam-na como tragédia. Se não for tragédia pelas coincidências com o gênero, no caso de esta metodologia ser julgada insatisfatória, pelo menos não é possível negar que seja tragédia por sua definição contemporânea. Romilly (1998, p. 137) afirma, em relação à natureza do trágico e sua concepção atual, que, por mais que a visão de mundo se alterasse e com ela os gostos, os tons, os meios literários, entre outros elementos, uma espécie de espírito trágico permaneceu, e com ele, a forma literária da tragédia também se manteve:

E este espírito revelou-se bastante característico para que, a partir daí, todo o teatro que bebesse da mesma fonte de inspiração fosse chamado 'trágico', e também para que toda desgraça ou situação que apresentasse alguma analogia com os fatos daquelas peças fosse igualmente qualificada como "trágica". O bode, que emprestou o seu nome à tragédia grega, acabou por invadir, de maneira um tanto quanto inesperada, o vocabulário moderno da emoção.

É por isso que se pode dizer, ainda que com certo recuo, que a tragédia ainda está viva. Até mesmo Steiner, em seu livro de sugestivo título *A morte da tragédia* (2006) procurou apresentar como a tragédia não resistiu às mudanças históricas, termina o livro de maneira inconclusiva, considerando, inclusive, que pode estar enganado.

#### 4 CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO DOCUMENTÁRIO

O documentário nasceu pelo desejo de cineastas e escritores de “compreender como as coisas chegaram ao ponto em que estão hoje” (NICHOLS, 2010, p. 116). Não havia a intenção de inventar o documentário ou criar uma tradição documentária, apenas de explorar novos estilos e possibilidades dentro do cinema. Foi a continuidade dessas experimentações que acabaram por dar início à tradição documentária e permitiu que esse se mantivesse um gênero de muito vigor. Mas até mesmo nos primeiros filmes dos irmãos Lumière era possível encontrar traços daquilo que futuramente se chamaria documentário. Foi Vertov o primeiro a promover algo como o documentário, mas o fez sem esse propósito, não conseguiu unir outros cineastas com os mesmos objetivos e nem teve uma base sólida para tal. Foi com Grierson, no final da década de 1920, que o gênero ganhou um nome e uma identidade estável (NICHOLS, 2010).

A imagem pode ter aparência de documento quando apresenta fidelidade no registro feito pela câmera, servindo de comprovação daquilo que ela presenciou e, por consequência, “servindo de janela para o mundo histórico” (NICHOLS, 2010, p. 117). O documentário encontrou pureza expressiva a partir de uma relação harmônica entre o registro apaixonado do real e o suporte que faz o registro. A habilidade de providenciar uma comprovação sólida e precisa, ainda que apenas aparentemente, da circunstância que está frente à câmera foi o que impulsionou os pioneiros do documentário e também o que fascinou seu público.

Ramos afirma que o documentário foi a maneira que os britânicos encontraram de ser financiados pelo Estado e corresponder, em troca, às expectativas deste. O Estado britânico subsidiava a produção de obras que exaltassem as suas realizações e que se destinasse a educar os civis para o voto universal e a democracia liberal. Grierson (*apud* RAMOS, 2008), que foi assumidamente o precursor do documentário, dizia que o gênero deveria cumprir a função de púlpito, onde se enunciasse assertivamente a possibilidade desse liberalismo de massa e se propagandassem o Estado, a indústria e os produtos britânicos. Nascia, filha do imperialismo britânico, a tradição documentária, sob forte influência do pensamento norte-americano de 1920 a respeito das novas tecnologias de comunicação de massa e sua função na opinião pública. As primeiras produções foram sediadas, sugestivamente, pelo *Imperial Marketing Board* (IMB), um departamento do Estado britânico.

Bill Nichols (2010, p. 18) afirma que é praticamente improvável definir o documentário sem que a definição seja contestada. Para ele, é tão difícil definir o que é o documentário quanto é definir o que é *amor*. Se o documentário, de fato, está neste mesmo nível de

indefinição, pode-se afirmar categoricamente que não será neste estudo que suas classificações serão plenamente determinadas. Mas apesar de argumentar que não é possível dizer ao certo o que é um documentário, o autor afirma que é possível falar sobre o que ele não é. Para ele, “[...] A definição de ‘documentário’ é sempre relativa ou comparativa” (2005, p. 47). Por ter fronteiras flexíveis, outros gêneros frequentemente se confundem com o documentário, como é o caso da ficção e da reportagem.

Fernão Ramos, em seu livro *Mas afinal, o que é mesmo documentário?* (2008) também procura definir o que é documentário, e faz isso por meio do método do contraste. Ele diz que, apesar de as barreiras entre o documentário e outros gêneros não serem fixas e estarem repletas de exceções, não significa que elas não existam, mas que é comum perguntar se é possível se falar em fronteiras do documentário se este gênero está tão aberto aos hibridismos.

Ao selecionar as três produções audiovisuais que procuraram representar a guerra na Síria para utilizar neste estudo, foi inevitável deparar-se com a indagação: a qual gênero elas pertencem? Isso porque há fortes tendências de reportagem nas três, mas também há elementos característicos do documentário em todas elas. Quando há tantos hibridismos, qual deve ser o fator determinante para a sua classificação? A classificação, nesse caso, não se trata de mera formalidade, mas é essencial para que os paralelos que serão traçados aqui tenham fundamentos mais aprofundados do que somente se essas produções fossem mantidas na grande área da produção audiovisual ou simplesmente dos *mass media*. Fernão Ramos e Bill Nichols são distintos em suas abordagens sobre a natureza do documentário, porém claramente dialogam entre si.

#### **4.1 A identidade pela diferença na definição de documentário**

Bill Nichols (2010), ao afirmar que o documentário não é ficção, joga o leitor para o seu lado oposto, em que pode crer que, se não é ficção, só pode ser realidade. Mas a assertiva é logo negada pelo próprio autor, que diz que, por mais que existam diferenças entre os dois gêneros, elas não impedem que os dois gêneros dialoguem entre si. Ele também afirma que não existe separação absoluta entre os dois e por vezes eles até mesmo se confundem. Assim como a ficção, diz o autor, o documentário “não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo” (2010, p. 48). Nichols afirma, ainda, que o espectador costuma esperar mais da representação do que da reprodução. E que a representação não vale menos do que a reprodução: “Uma cena pode, e deve, ser representada fielmente, mas alguns artistas

conseguem ver e representar mais verdades, e verdades maiores, do que qualquer transeunte conseguiria observar” (NICHOLS, 2010, p. 48).

Fernão Ramos, também ao distinguir a ficção do documentário, afirma que o documentário nasceu beirando a narrativa da ficção, mas também da propaganda e do jornalismo. Ele questiona, retoricamente, se o documentário fala, de fato, sobre a realidade, pois a verdade é um conceito muito ambíguo. Dificilmente, para o autor, o documentário vai falar de uma verdade que é verdade para todos, e nem por isso deixa de ser um documentário. Ele afirma (RAMOS, 2005, p. 30) que,

Se vincularmos a definição de documentário à qualidade de verdade da asserção que estabelece, estaremos reduzidos à seguinte definição de documentário: *narrativa através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais concordo*. Trata-se certamente de uma definição frágil, que oscila dentro da singularidade da crença de cada um.

Ainda falando sobre a noção de verdade, Ramos (2008) diz que aquilo que denominamos verdade é muito próximo da noção que se tem do que é a interpretação. Enquanto nas ciências exatas e na vida o significado de verdade está bastante definido, nos estudos históricos, com quem o documentário vai se relacionar amplamente, e nos estudos sociais, não se pode usar a mesma metodologia de abordagem que aqueles. Para ele, a verdade engloba uma validade, está fundamentado em um terreno que oscila, e é de acordo com os fatos que são internalizados por cada indivíduo que haverá a interação entre a interpretação deste e aquilo que lhe é apresentado.

Ramos (2008), para ilustrar a fragilidade das barreiras entre realidade e ficção, cita *O sanduíche* e *No lies*, obras que seguem toda bagagem que acredita-se que um documentário deva carregar, mas que rompem com as barreiras do documentário. Em *O sanduíche*, o que parece ser uma obra de ficção logo se revela ser apenas um ensaio para uma peça, e sucessivamente, a partir de uma narrativa em abismo, outras revelações de novas realidades vão surgindo até que, ao final, o espectador se depara com a última realidade: uma peça sendo encenada ao vivo e um entrevistador colhendo a opinião do público sobre aquela peça: um documentário.

Em *No Lies*, investiga-se sobre a realidade em relação a um estupro. O espectador é levado a se comover com a vítima e a se incomodar com a maneira invasiva e pouco sensível com a qual o entrevistador tenta arrancar a verdade dela. Os créditos finais revelam ao espectador que tudo se tratou de uma atuação e que o documentário foi inteiro encenado. Esses dois exemplos que exploram a metalinguagem e que Ramos chama de “ornitorrincos do

cinema”, seriam provas concretas de que as fronteiras entre documentário e ficção não existem, “na medida em que podem ser manipuladas” (RAMOS, 2008, p. 29).

Já em relação à sua diferença com relação à reportagem, é ainda mais difícil fazer o contraste, o que foi motivo de maior preocupação na identificação dos objetos desta pesquisa, Grierson (*apud* RAMOS, 2008, p. 55) define documentário como “tratamento criativo das atualidades”. Por vezes, a palavra *atualidades* foi substituída por *realidades*, o que não foge muito do significado original da primeira palavra, porém é válido considerar que *atualidades* remete a *ocorrência*, diferentemente de *realidade*.

O gênero *documentário*, em sua origem, interagiu com o universo artístico. Foram contratados por Grierson os artistas mais importantes de sua época, que acabaram abrindo espaço para novas propostas da arte vanguardista e da tradição documentária. Vale lembrar que a definição que Grierson dá para o gênero é o *tratamento criativo das atualidades*, em que o termo *criativo* contempla as artes, inclusive o próprio cinema. É claro que as tensões entre o viés artístico e o doutrinador desencadearam significativas polêmicas (RAMOS, 2008). Por outro lado, o conceito griersoniano também carrega o termo *atualidades*. No Brasil, a produção de atualidades acontecia basicamente pelos cinejornais, que foi o sustento de boa parte dos cineastas e uma fonte segura de recursos. O governo de Getúlio, nos anos 1930, investiu consideravelmente no cinejornal brasileiro, criou até mesmo um órgão homônimo para seu regime (RAMOS, 2008).

Mas o molde do documentário diverge historicamente do molde das atualidades. O documentarismo inglês fez esforços para manter um caráter artístico por meio das imagens e sons. Apesar de ter nascido da mesma matéria-prima, o tratamento criativo vai diferenciar, em um primeiro momento, o documentário das atualidades e dos travelogues. Já hoje, também de acordo com Ramos (2008), a questão artística foi colocada em segundo plano ou simplesmente deixada para trás. Não se discute tanto, da mesma maneira insistente como era discutido no século XX, se determinada manifestação é ou deixa de ser arte (as discussões que ainda acontecem parecem ter mais preocupação com questões morais do que realmente artísticas).

*Reportagem* é o nome contemporâneo para *atualidades*. Ramos (2008), apesar de evidenciar as fronteiras embaçadas, procurou pontuar as distinções estéticas e discursivas entre os dois gêneros. No documentário, para ele, parece haver mais liberdade autoral, enquanto a reportagem está mais condicionada aos interesses particulares de uma emissora ou de outros responsáveis pela circulação. Dentro dessa liberdade autoral, o autor inclui a

participação de equipes especializadas e equipadas com imagem e som, que trabalham para uma articulação discursiva mais trabalhada, explorando seus recursos de maneira mais detida.

Outra distinção é que o documentário costuma ter uma narrativa mais fluida, que se apresenta como “unidade de uma extensão temporal determinada” (RAMOS, 2008, p. 58). Isso significa que as vozes que participam do documentário formam um conjunto orgânico, a narrativa, que se assemelha muito à narrativa fílmica, pois também é enunciada numa duração variável de tempo e apresentada ao espectador como uma unidade. Em outras palavras, o documentário é um filme, se considerar a maneira como veicula e articula suas asserções.

A reportagem, no entanto, em nada se assemelha ao filme, a começar por ser articulado dentro de uma estrutura pré-formada: o programa, que é feito, por sua vez, para ser veiculado na televisão, embora, mais recentemente, também tenha encontrado espaço na internet. Os enunciados da reportagem são veiculados dentro do programa de telejornal, que também já tem uma moldura específica. É característico desse molde a interação entre repórter e âncora(s) ou jornalista(s) apresentadores do programa, que são figuras ausentes no documentário. A forma como esse repórter interage com o espectador também é distinta. É comum o olhar-câmera nesse gênero. O telejornal é dividido em blocos de diferentes enunciados, que podem ou não estar vinculados com imagens. Cada notícia possui uma unidade em si e só se liga ao próximo bloco pela intervenção do âncora, sem seguir necessariamente uma narrativa que articule todas as unidades. Ao contrário da reportagem, o documentário não costuma se vincular aos acontecimentos cotidianos na mesma dimensão daquilo que denomina-se notícia (RAMOS, 2008).

No entanto, Ramos afirma que existem exceções. Por exemplo, em alguns filmes do cinema verdade foram feitos paralelos entre a figura do repórter e do documentarista. Também há casos em que reportagens mais distantes da cobertura cotidiana e mais amplas acabam sendo mais próximos da narrativa documentária, mas são divididos em episódios e eventualmente exibidos em algum programa ou telejornal. Para estes casos o autor sugere que as características estéticas fiquem subalternas às condições em que essas narrativas foram apresentadas ao público, pois por mais parecida que a narrativa seja com um documentário, se foi produzida para ser veiculada em um telejornal, interagindo com as falas do apresentador ou âncora, é isso que vai determinar qual é o gênero. Ainda assim Ramos afirma que pode ser que documentários sejam exibidos em programas de reportagem e da mesma forma pode ser que reportagens sejam feitas com a estrutura de um documentário, ou seja, não há consenso universal e inquestionável sobre estes conceitos (RAMOS, 2008).

#### 4.1.1 A identidade do documentário por Fernão Ramos

Para além destes elementos de diferença, que ajudam a contrastar o documentário de outros gêneros, existem outros elementos de identidade, próprios do documentário, que também podem ajudar a reconhecê-lo. É claro que estes elementos por vezes vão ser utilizados em outros gêneros, mas Ramos procura descrevê-los como artifícios e características do documentário para evitar conceituações exageradamente vagas e melhor possibilitar a análise do documentário.

Um dos elementos aos quais Ramos sugere prestar atenção para a identificação do documentário, e que é consideravelmente relevante para analisar os objetos de estudo em questão, é sua indexação. Ele (RAMOS, 2008, p. 26) afirma que:

Em 99% dos casos você já está informado da indexação do filme a que assiste como espectador. E na mesma proporção dos casos você está certo. [...] Em geral, a narrativa documentária chega já classificada ao espectador, seguindo a intenção do autor. A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção. Em termos tautológicos, poderíamos dizer que o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazer um documentário, na medida em que essa intenção cabe em nosso entendimento do que ela se propõe.

O autor também declara que, quando sabemos que a narrativa fílmica é documentária, nos preparamos para ela com base em suposições que permitem que não a recebamos como a um filme de ficção ou reportagem, por exemplo. “Podemos dizer que a definição de documentário se sustenta sobre duas pernas: estilo e intenção” (RAMOS, 2008, p. 27).

A *tomada* é outro elemento da identidade de um documentário, segundo o autor, é marcada pela presença de um sujeito que sustenta a câmera ou um gravador, de maneira que deixe traços de forma e volume, por meio de um suporte, seja uma película, um vídeo, entre outros. Existem estilos diferentes de tomada. A do cinema direto ou cinema verdade, por exemplo, sua dimensão é realçada, e existe um número maior de tomadas, o que exige uma melhor seleção no processo de montagem, mas essa seleção e articulação de tomadas, para o autor, não deve ser motivo de preocupação obsessiva, pois trata-se somente de mais um elemento da análise fílmica. Nessa estrutura, o discurso pode ser construído e articulado de maneira que possibilite a manipulação. As tomadas, para o autor, também são capazes de contar mentiras, mas a maior parte das asserções possíveis por meio do recurso da imagem-câmera procura ser razoável, ou seja, não contar mentiras, por mais que estejam sujeitas a interpretações diversas, mas isso não é exclusivo do documentário (RAMOS, 2008).

Ramos (2008) fala, também, da *fôrma-câmera*, que, segundo ele, diz respeito ao molde de tudo o que passa pelas lentes da imagem-câmera e deixa a marca de sua presença no suporte. Essa forma se aparenta com a imagem reflexa, mas não é a imagem reflexa em si. Nessa aparência reflexa da imagem-câmera, a essência da imagem perspectiva permanece inalterada, por mais que variem a iluminação, angulação, profundidade de campo, entre outros elementos visuais. Isso significa que o espectador não vai se deparar com uma imagem cubista ao final de uma tomada, por exemplo, mas uma imagem identificável. É claro que a câmera pode produzir outras formas de imagem, mas o autor explica que isso não acontece socialmente. Com a criação da imagem digital, feita por meio de pixels e não mais de maneira analógica, muito se discutiu sobre as portas que se abriam para a manipulação, mas o autor afirma que isso pouco importa, pois a manipulação é possível em qualquer formato, mesmo analógico. Foi para e pela tomada que a imagem-câmera foi feita, e se esse percurso for feito de maneira positiva, cria condições para a inibição da reflexão crítica.

A *fôrma perspectiva* é capaz de potencializar a intensidade da relação entre o espectador e a circunstância da tomada, eles são, portanto, complementares. O documentário sempre se serviu desses elementos, o que se chama de *tradição documentária*, para o autor, nada mais é do que a história de como a câmera, por meio de diferentes estilos e determinações éticas e tecnológicas, conseguiu utilizar a *fôrma* e a *dimensão de tomada* para enunciar asserções sobre o mundo. O aproveitamento da *fôrma-câmera* se dá principalmente por conta da relação ancestral que o homem tem com o reflexo de si mesmo e do mundo, apesar de se tratar, nesse caso, de um reflexo estruturalmente diferente (RAMOS, 2008).

Outro elemento identificador do qual o autor fala é a *montagem da narrativa*. A narrativa de um documentário é composta por diversas vozes: pode ser a voz da testemunha, a voz do diretor, a voz dos diálogos, dos arquivos, *voz over*, voz em primeira pessoa, até mesmo a voz da música, entre outras. A *fôrma-câmera*, como capta figuras em movimento, exige a melodia, e em relação a isso, Ramos (2008, p. 86) destaca duas considerações importantes:

- 1) A relação entre movimento/transcorrer e melodia/transcorrer, em sua disposição no eixo temporal conforme surge para a percepção; 2) o configurar abstrato de estados emocionais a que a música induz e que são aproveitados pela trama dramática, tanto no cinema de ficção como no documentário. No caso do documentário, muitas vezes, a música qualifica diferencialmente as emoções que a narrativa quer agregar às asserções enunciadas. A música possui na tradição documentária uma dimensão que não fica aquém daquela do cinema de ficção, e que ainda deverá ser estudada.

Na articulação da narrativa existe, entretanto, algo além de uma simples voz, o que Ramos chama de *mão oculta*, que é um elemento encantador para o pensamento

desconstrutivo contemporâneo, cuja maneira como interage com o sujeito da câmera e com a tomada pode ser determinante na fruição do espectador. Essa mão oculta, em outras palavras, é a montagem. São elementos também presentes na narrativa da ficção. “Montagem paralela, *raccords* de movimento e espaço, planos de pontos de vista”, são elementos comumente presentes na narrativa documentária. “A continuidade espaço-temporal que vemos no documentário obedece, portanto, a procedimentos de montagem que têm sua âncora na unidade-plano fundada pela tomada” (RAMOS, 2008, p. 86). Ao trabalhar com as tomadas, que são blocos unitários de continuidade, é inevitável que aconteça a articulação entre diferentes planos. Ramos evidencia que a ideologia dominante na análise fílmica contemporânea chama essas articulações de *construção*, o que normalmente é visto como algo negativo, a não ser que as construções estabelecidas permitam que o espectador exerça sua posição de sujeito diante daquela representação, de maneira não alienada. Sem essa possibilidade, o espectador é manipulado pelo discurso.

Nichols chama essas articulações de *montagem de evidência*, que tem o poder de organizar os cortes para dar a impressão de que há um argumento bem fundamentado, que segue uma lógica convincente. “Em todos os casos, a montagem tem uma função comprobatória. Ela não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de alegação ou afirmação que o filme faz sobre o mundo” (NICHOLS, 2010, p. 58). Ramos afirma que esse poder que a montagem de evidência tem se sobrepõe até mesmo à montagem de exploração do espaço fora de campo ou que explora a simultaneidade/paralelismo da ação.

O *espectador* também é um “elemento” que auxilia na identificação do documentário, assim como para Nichols, que será visto adiante. Para Ramos, a comutação entre espectador e sujeito da câmera é o cerne da fruição documentária e é o que possibilita a narrativa assertiva. Já foi falado que o sujeito da câmera é a experiência de uma permuta subjetiva entre o espectador e aquele que suporta a câmera, que resulta da disposição das tomadas em sequências articuladas para tal finalidade. O autor afirma que o prazer do espectador se encontra em ver e ouvir as afirmações sobre o mundo e em experimentar, simultaneamente, a intensidade da presença que a representação e narrativa documentária pode proporcionar. O espectador também pode ser determinante para entender o documentário porque, como já foi dito, que diante de uma narrativa que faz asserções sobre o mundo utilizando os elementos típicos do gênero, ele percebe que está diante de um documentário.

Por fim, talvez o elemento mais complexo citado por Ramos (portanto será dada maior ênfase nele aqui) é o *sujeito da câmera*, aquele que sustenta a câmera, que, para Ramos

(2008), não é somente um corpo físico, mas possui uma subjetividade que, por meio da tomada, é fundida no espectador, uma subjetividade que se define pela fruição do espectador. O sujeito da câmera, no documentário, “cobre com uma manta de presença a ação na tomada” (RAMOS, 2008, p. 83). Quando o mundo e seu som deixam sua marca no suporte da câmera, que é sempre sensível aos aspectos materiais deste mundo e de seu som, o sujeito da câmera se faz conjunto da equipe de bastidores no momento da tomada. O sujeito da câmera passa a existir pelo corpo do espectador, que chega até ele pelo olhar e pela audição. Por meio dele, o espectador consegue transcender a figura na imagem e tocar a situação mostrada pela tomada.

Jacques Aumont, em *O olho interminável* (2007), se baseia na ideia de Merleau-Ponty para afirmar que o cinema proporcionou ao homem a experiência mitológica divina de ser onividente e onipresente, ou seja, o homem do cinema pode ver todas as coisas e estar em todos os lugares, mas, para Aumont, trata-se apenas de uma ilusão de liberdade, pois o espectador continua preso, para não dizer imóvel, já que o cinema nem sempre foi ambiente propício para a estabilidade conhecida hoje, como no caso do cinema primitivo: os Nickelodeons só reservavam assentos nas primeiras fileiras, mas havia espaço na retaguarda para os espectadores assistirem aos filmes em pé, portanto havia circulação e mobilidade. A ideia de perda de consciência do próprio corpo, portanto, para Aumont, está ligada à imobilidade do olhar e do corpo. Essa postura estática foi diminuída com a popularização dos aparelhos portáteis; no entanto, a liberdade continua sendo apenas aparente, já que o homem continua preso ao dispositivo, que de certa forma ainda vai exigir dele uma imobilidade, seja no olhar, na postura física ou nas interações presenciais.

Essa noção de perda da consciência do próprio corpo remete à experiência do espectador na posição de sujeito da câmera que Ramos salienta, pois isso só vai ser possível se houver uma imersão do espectador na circunstância da tomada. Entre os recursos que Aumont cita, que podem proporcionar essa ilusão, está o da câmera em primeira pessoa, também chamada de primeiro plano ou, no caso mais recente de jogos com a perspectiva em primeira pessoa, é chamada de *first person shooter* (atirador em primeira pessoa). Nessa perspectiva, a câmera simula o olhar do espectador para criar a ilusão de que ele está presente na ação, curiosamente um recurso diversas vezes utilizado pelo Estado Islâmico para atrair o público jovem a transcender a violência virtual e se alistar pelas causas islâmicas.

São quatro maneiras de o sujeito da câmera se manifestar em um documentário, para os quais Ramos (2008) criou uma tipologia: *o sujeito da câmera recuado (a ocultação)*; *o sujeito da câmera agindo (a ação)*; *o sujeito da câmera encenando (a interpretação)*; *o sujeito da câmera exibicionista (a afetação/afecção)*. O espectador, por meio do sujeito da

câmera, consegue experimentar a presença na tomada. O autor diz que tão importante quanto saber se aquilo que o documentário afirma realmente aconteceu, se o documentário foi construído, encenado ou se fala a verdade, é importante também analisar a posição do sujeito da câmera para poder estabelecer uma crítica mais dinâmica ao documentário e sua história.

A categoria de *sujeito da câmera recuado* (ou *a ocultação*) é dividida em duas naturezas: *o sujeito da câmera recuado do tipo esvaziado ou chapado* e *o sujeito da câmera recuado do tipo accidental*. O *sujeito da câmera recuado*, em si, diz respeito a um estilo característico do cinema direto, onde há interação entre o sujeito e o campo da percepção daquele que está sendo figurado pela câmera. O termo *ocultação* diz respeito a um recuo radical feito pelo sujeito da câmera, onde ele se instala, tensa ou relaxadamente, nas bordas da onda do transcorrer, e de acordo com os acontecimentos esse sujeito vai agindo se aproveitando dos movimentos desses acontecimentos.

O *sujeito da câmera recuado do tipo esvaziado ou chapado* é aquele que explora a imagem fria na tomada. A imagem fria é aquela que não passa dos limites da imagem-qualquer, sempre técnico. O termo *esvaziado* é por ele se negar a interagir com o mundo, posição típica desse sujeito. O termo *chapado* se refere à limitação desse sujeito em trabalhar com uma estilística mínima, dentro do limite da imagem simplesmente maquínica, esse sujeito, no entanto, pode chegar a utilizar essas banais imagens-quaisquer para trabalhar um estilo particular com elas (RAMOS, 2008).

O *sujeito da câmera recuado do tipo accidental* já interage com o mundo, mas de maneira accidental, na tentativa de se forjar no movimento dos acontecimentos essa interação acaba acontecendo involuntariamente, mas sem contestação. Ele sai do grau zero do eixo qualquer em direção ao lado oposto da linha do eixo, onde fica a intensidade, o que pode acontecer de maneira gradual, mas também de maneira bruta, mas é essencial que essa alteração não ocorra por interferência do sujeito da câmera, ou seja, acontece por conta de um elemento surpresa, casual. O resultado é que o espectador pode experimentar tanto a graça do cômico como a angústia do horror. O gênero *videocassetadas* se encaixa bem na ocasião em que o elemento surpresa quebra a expectativa da filmagem e causa uma alteração no curso original dela, sem a mediação do sujeito da câmera, levando o espectador a reagir ao cômico. “Freud nos diz que, na economia psicanalítica dos afetos, a poupança do investimento afetivo (a figuração da tragédia antevista e depois negada) provoca o riso como alívio. A expectativa é muito grande, o efeito final foi banal, e o riso é a resposta da decalagem” (RAMOS, 2008, p. 96).

Do outro lado está o acontecimento surpresa que desemboca em horror ou tragédia. Ao se deparar de maneira escancarada com a indeterminação ou o abismo do nada na posição de sujeito da câmera, a emoção gerada é a angústia. “O que é a transmissão ao vivo (pela imagem-câmera na circunstância da tomada) de um evento esportivo como o futebol senão a experiência angustiante da indeterminação da franja do acontecer, racionalizada em regras aceitas pelos pares?” (RAMOS, 2008, p. 97).

É comum o uso de imagens intensas acidentais na narrativa documentária, que acontecem em sua maioria em forma de material de arquivo. Os documentaristas mais renomados do cinema direto/verdade, tiveram muita destreza em se adaptar às ondas do acontecer e potencializar o indeterminado. Na tradição documentária, os documentários que tiveram o sujeito da câmera na posição de ocultação e exploraram a versatilidade do acontecer foram os que tiveram as produções mais consistentes. Mas a ideologia dominante nos anos 80 e 90 criticou com insistência essa espécie de sujeito da câmera, pois a demanda era pela ação do sujeito da câmera *intervencionista*. O discurso deste último despreza os ideais de politicamente correto, como a imparcialidade, ambiguidade, engajamento e liberdade do espectador, e com o tempo esse gênero perdeu a predominância (RAMOS, 2008).

A segunda categoria de sujeito da câmera da qual fala Ramos (2008) é o *sujeito da câmera agindo* ou *a ação*. Nela, o sujeito interfere e determina o decorrer dos acontecimentos, deixando sempre a cicatriz de suas intervenções para o espectador. Com isso, passa para o primeiro plano a questão ética da intervenção no mundo. Essa categoria defende o documentário participativo/verdade e se opõe ao observativo/direto, com o argumento de que a intervenção vai acontecer inevitavelmente, ainda que em recuo. Além disso, argumenta que não existe ambiguidade no enunciar de um discurso, pois a intenção do sujeito é intrínseca, portanto a resolução mais ética é ser transparente com o espectador e não esconder as intenções. São documentários que seguem esse estilo que foram denominados cinema direto/verdade.

A presença do sujeito da câmera e da tomada oscilam entre a imagem-qualquer e a imagem-intensa. A forma da presença, para Ramos, é a intensidade. As imagens-qualsquer, para o autor, são aquelas do cotidiano, como uma câmera de vigilância, que possuem, na estrutura proposta pelo autor, intensidade em grau zero. As imagens-intensas estão no eixo oposto, que em seu ponto mais forte é denominado *imagem obscena*, podendo ser a imagem de morte ou de sexo real. A mídia contemporânea faz uso constante dessas imagens, como no caso das imagens do ataque às torres do *World Trade Center*. Ramos desenvolveu o conceito de *imagem-intensa-paradigmática* para essa categoria de imagem (2008). Talvez o conceito

de *imagem-intensa* seja a chave para a compreensão de como os documentários analisados podem utilizar a imagem para exercer influência sobre o espectador, como será visto na análise. Dentro dessa categoria há cinco subdivisões: *o sujeito da câmera agindo ameaçado*; *o sujeito da câmera agindo e intervindo*; *o sujeito da câmera tentando agir, mas impotente*; *o sujeito da câmera agindo profissionalmente*; *o sujeito da câmera agindo com crueldade*.

O *sujeito da câmera agindo ameaçado* é típico da *imagem-intensa*. Nessa categoria, o sujeito da câmera tem seu corpo e integridade ameaçados pelo que é exterior. Com isso há uma posição de risco a ser encarada. O sujeito da câmera acaba em um estado de tensão. Este nunca está oculto; pelo contrário, expõe-se por inteiro, por isso o termo *agindo*. Em um caso desse, preza-se para manter a integridade desse corpo, pois é o mesmo que sustenta a câmera e o mesmo que está anexado subjetivamente ao corpo do espectador e que carrega a percepção do mundo. A ameaça encarna realmente a imagem da morte, por isso é *imagem-intensa*. Nessa tomada, duas naturezas de morte podem acontecer: ou o cruel sujeito da câmera cobre a morte de outra pessoa diante dele, de acordo com a sua abertura e para a fruição do espectador ou ele mesmo morre, pois apesar de ser a presença subjetiva do espectador, ele também é um corpo físico. O sujeito da câmera ameaçado reside neste último caso. Ele é um corpo que caminha para o momento de seu fim, e simultaneamente terminam a figuração na tela negra, o plano e a vida: um *blackout*.

Já o *sujeito da câmera agindo e intervindo* é participativo e intervencionista, este evidencia seu corpo físico no mundo. Ramos (2008) destaca que as formas normalmente utilizadas por esse sujeito são o plano-sequência, a imagem trêmula, a câmera na mão e a entrevista. Esse sujeito da câmera se posiciona, muitas vezes, próximo do que se conhece como *exibicionista*, se tornando a figura central da narrativa. O cineasta, em boa parte das vezes, fica em primeiro plano, e a história do filme se confunde com uma parte da história do próprio cineasta. A modalidade interventiva é daquele sujeito que provoca, a fim de conseguir uma reação. Normalmente é esse mesmo sujeito que faz as asserções sobre o mundo na condição de personagem do documentário. Esse sujeito segue uma ética particular, pois ele deverá se responsabilizar pelas reações que suas intervenções poderão ocasionar. É uma ética que predomina no documentário contemporâneo, nas modalidades não institucionais.

O *sujeito da câmera tentando agir, mas impotente*, é uma derivação do sujeito da câmera oculto. Mas essa ocultação é para que possa fazer uma denúncia ou para proteção própria. Ele se diferencia do sujeito da câmera ameaçado porque este abre mão da sua intervenção na ação para que possa manter a sua posição íntegra, pois sua revelação ao mundo significaria o encerramento da ação. A sua impotência também pode ser justificada por razões

profissionais ou simplesmente por ser incapaz de interferir no transcorrer do acontecimento. Esse sujeito é impotente, também, em ocasiões em que as tomadas registram eventos intensos ou trágicos em que não caberia fazer qualquer intervenção, como foi o caso das filmagens que captaram pessoas se jogando do alto do *World Trade Center* (RAMOS, 2008).

O *sujeito da câmera agindo profissionalmente* é uma categoria singular, pois é base de um posicionamento comum por parte do espectador. As ações desse sujeito no mundo são baseadas em valores diferenciados. O sujeito da câmera age em razão de um consenso social que estabelece um valor profissional à intervenção dele na circunstância. Para Ramos (2008), da mesma forma que concebemos que um médico mutila um corpo em ocasiões específicas e da mesma forma que admitimos que em determinadas circunstâncias um militar possa atirar em um cidadão, também é admissível que o fotógrafo, o jornalista e o cineasta tenham uma licença ética para interferir na ação da tomada em situações especiais, para que a situação esteja acessível ao espectador. Essa categoria de ação recebe o nome de ação jornalística ou ação de reportagem. Na narrativa documentária, ainda que o sujeito da câmera não esteja necessariamente vinculado a programas jornalísticos, ele pode se cobrir com o manto jornalístico, mas a ética jornalística, bastante detalhada, possui uma resistência quando é estendida ao campo documentário. O sujeito em questão possui algumas permissões peculiares, como a de presenciar a morte de alguém sem que seja considerado *sujeito da câmera cruel*. Ele pode, inclusive, negar ajuda a alguém que está definhando, em uma ação que coloca a posição do sujeito da câmera como prioridade em detrimento da ação humanista. É claro que é uma ação polêmica, mas é esta que é considerada *profissional*.

O *sujeito da câmera agindo com crueldade* diz respeito a uma modalidade intervencionista sádica, no qual o espectador, na condição de sujeito da câmera, obtém prazer em causar o sofrimento alheio, o que se torna um campo delicado para se falar em ética enquanto espectador. Nessa categoria, a imagem-intensa é exigida. É na junção das experiências do prazer e da dor que surge a posição do sujeito da câmera cruel. Não existe uma posição humanista nesta posição, que inspire a compaixão. É na distância entre aquele que é/assiste o sujeito da câmera e o outro que está sofrendo diante desse sujeito que essa posição de deleite em ver a miséria daquele a quem não pode alcançar fisicamente, é configurada. Entre os autores que Ramos destaca para a melhor compreensão destas características, o autor sugere Susan Sontag, que em *Diante da dor dos outros* (2003) aborda as peculiaridades da abordagem ética e administração da imagem da dor do outro para a fruição do espectador. Bazin também é um autor que desenhou uma ética específica para lidar com a posição desse sujeito cruel, a fim de evitar o que ele chama de *obscenidade da imagem*.

Jacques Rivette (*apud* RAMOS, 2008) também cria uma expressão denominada *travelling de Kapo* para se referir à eminência desse campo obscuro quando o sujeito da câmera encara o sofrimento alheio. Todos esses autores acreditam na exigência de um pudor tanto estilístico quanto moral para essa categoria de imagem intensa. É no distanciamento cruel e paradoxalmente por meio da aproximação que se instaura por meio da encarnação no sujeito da câmera, que se funda a fruição do espectador na representação da tortura e da morte. A obscenidade, para Ramos (2008), vai se sobrepor à empatia quando se trata desse sujeito.

Mas Ramos (2008) também vai falar da posição humanista na imagem intensa que expressa a dor do outro. A expressão de compaixão vai unir aquela presença subjetiva do sujeito da câmera com aquele outro a quem a morte progressivamente se aproxima. As imagens-câmeras cruéis se proliferaram com a maior acessibilidade à internet, e o autor acredita que precisa existir um trabalho com paradigmas éticos. A alteração da mídia em que essa imagem é vinculada não costuma representar em alteração significativa na intensidade da imagem.

A terceira grande categoria de sujeito da câmera apontada por Ramos (2008) é a do *sujeito da câmera encenando* ou a *interpretação*. Na encenação, o sujeito da câmera é atraído pelo olhar do espectador, que é quem vai determinar a intenção da ação, já que nessa categoria ela nem sempre está clara. O sujeito da câmera prepara sua presença na tomada inteiramente pelo e para o olhar do espectador. Esse olhar, para o sujeito que suporta a câmera, se sobrepõe, em prioridade, ao conteúdo da tomada. Mas trata-se de um estilo ideal, porque acaba não sendo atingido em sua plenitude.

O *sujeito da câmera encenando no estúdio/cenário ou na locação/cenário* ou a *encenação construída/locação*) trata-se de uma modalidade em que o mundo não tem espaço para falar ou se manifestar. No caso da encenação construída no estúdio/cenário, o espaço desse mundo é recortado. No caso da encenação-locação, é feito um isolamento do espaço em que será feita a tomada. Essa narrativa documentária é marcada pelas asserções que ficam mais densas por meio da voz que sai da boca daqueles que encenam ou das vozes sem boca, que são os casos das enunciações em *voz over*. É fácil confundir o sujeito que encena no estúdio com o sujeito da câmera que sustenta a ficção, mas essa categoria é comum dentro das narrativas documentárias. Costuma-se estabelecer denominações vagas para os casos de encenação no estúdio ou na locação, como documentário ficcional ou ficção documentarizante, quando se trata de um estilo tipicamente documentário. O mundo pode ou não ser o cenário desse sujeito. Quando é, esse espaço é chamado de locação. Neste caso não existe uma ruptura de enquadramento entre a circunstância de mundo e o espaço delimitado para a tomada. Quando a tomada se fecha para a interação com o mundo e concentra toda

ação em um espaço delimitado, para obter, então, a concentração do olhar do espectador para aquelas pessoas que encenam dentro daquele espaço, é a encenação construída/locação. Nem sempre a encenação é percebida pelos olhos do espectador, que pode acreditar que é simplesmente uma ação, mas existe uma intersecção entre a ação e encenação, que o autor chama de *encen-ação*.

Essa é a próxima modalidade da qual fala o autor: *quando o ser encenado para o sujeito-da-câmera não é encenação mas encen-ação*. Não raro os críticos afirmam que qualquer ação diante do sujeito da câmera é encenada, mas não exclusivamente na frente dela, pois a encenação faz parte do cotidiano do indivíduo. Nas palavras de Ramos (2008, p. 109):

Encenamos (interpretamos uma ação em função da imagem do ser de outrem em mim, que sou eu) para os nossos filhos, nossos chefes, nossos inimigos, nossos desconhecidos, etc. Encenamos, ou interpretamos, uma persona-mim para o padeiro da esquina, para o guarda de trânsito, para o professor e (por que seria diferente?) para o sujeito da câmera.

Em suma, a ação dentro da tomada no mínimo vai se tratar de uma *encen-ação*. Diferentemente da encenação, está aberta para a interação com o mundo, fora de limites espaciais. O cinema direto se utilizou predominantemente desse hibridismo. A interpretação do ator está presente na tradição documentária apenas de maneira marginal, enquanto a brutalidade e resistência do mundo ou do outro na presença do sujeito da câmera é a essência da tradição documentária. “A *encen-ação* pega a mão do espectador e corre livre no mundo, vivendo a dor e a delícia da intensidade do transcorrer, distendendo-se na angústia e na graça de sua indeterminação” (RAMOS, 2008, p. 111).

O último sujeito abordado pelo autor é o *sujeito da câmera exibicionista* ou a *afetação*. Nesta categoria, é o mundo que age para o sujeito da câmera. É um estado de ânimo que Ramos caracteriza como narcisista, pois o sujeito se maravilha ao retornar sobre si na curva daquele que é para o sujeito da câmera, por isso trata-se de um afeto enquanto intensidade emotiva. Mas ela não é necessariamente encenada, mas é uma ação mergulhada na intensidade de afeto em direção ao sujeito da câmera. Essa exibição que o mundo faz para o sujeito é uma expressão, não uma ação. O sujeito da câmera exibicionista vê um mundo que se exhibe para ele, o que faz com que ele se apresente de maneira afetada, no sentido de exagero de expressão do afeto. Quando a afecção se mostra na fisionomia, o sujeito da câmera se abre mais satisfeito para a exibição. Esse sujeito guarda uma gula pelo efeito. Para este, a imagem obscena é seu castigo. “A exibição consiste em estar para a câmera em um tom nitidamente acima do estar no mundo sem a câmara” (RAMOS, 2008, p. 112). A expressão

“tom acima” se refere a uma camada que se sobrepõe de afeto, o que vai ser responsável por determinar a afetação exibicionista. Essa intensidade afetiva vai se manifestar tanto por meio dos traços fisionômicos ou por gestos feitos para a câmera de maneira acentuada. A depender do tom, esse sujeito da câmera pode ser uma qualidade ou pode originar um conflito ético que pode terminar na imagem obscena, que naturalmente já se exhibe, por isso é obsceno exhibi-la.

Em documentários com viés mais intervencionistas, ou seja, de cortes mais ativos, o sujeito da câmera adquire uma fisionomia carregada de expressão. O sujeito dessa categoria também pode ser envergonhado, como nos casos em que eles são apontados como sujeitos exibidos e acabam transparecendo constrangimento. A presença da câmera provoca uma alteração não muito sutil na ação deste sujeito. Se ele exibisse apenas o que é típico de si mesmo, não se poderia chamar encenação, mas o sujeito fica afetado diante da câmera. Por outro lado, não se trata de uma ação previamente preparada, o que também impede que se afirme ser uma encenação. Por essas razões, diz-se que este sujeito caminha nos limites da encenação. Mas não há exibido sem a presença do sujeito da câmera exibido, pois será este quem vai proporcionar o nível de afetação do exibido. Pode haver oscilação de intensidade do conteúdo exibicionista no decorrer do documentário.

Ramos afirma que, na construção narrativa de um documentário, a montagem é articulada de forma que permita que o espectador experimente sensações, que podem ser de repúdio ou de entusiasmo. O que se passa em uma cena ou tomada diz respeito à vida, e a vida oscila em torno da intensidade. Na construção do campo ético do documentário, a experiência da intensidade da tomada/vida pelo espectador é substancial. Isso significa que a intensidade da tomada é capaz de determinar a fruição e a posição ética do espectador diante da imagem e das afirmações. Para André Bazin (*apud* RAMOS, 2008), quanto mais singular é uma imagem entre as imagens-quaisquer, mais intensa será a experiência vivida pelo sujeito da câmera.

No topo das experiências de intensidade está a experiência por excelência mais singular: a da morte. Se considerar o pensamento dos pré-socráticos, que diziam que não se passa pelo mesmo rio duas vezes, toda experiência é singular. Nas palavras do autor (RAMOS, 2008, p. 91):

Se determinamos a duração de modo absoluto, e não pela experiência de quem a vive, definimos uma escala no vazio. Mas, se introduzimos a dimensão da experiência do sujeito-da-câmera, atravessar o mesmo rio é sempre outra coisa, por nós e pela água que passa. Mas, entre água e nós, o que sobra é o momento diferencial da enchente ou da morte, e não o passo atravessando o escorrer lento, e qualquer, da água que corre no leito do rio.

Para Ramos (2008) são as nuances entre o sujeito da câmera se exibindo, agindo e encenando que dão forma à essência e às particularidades da tradição documentária em sua diversidade.

#### 4.1.2 A identidade do documentário por Bill Nichols

Já Nichols, sobre a classificação de documentário, sugere outros métodos possíveis, mas, por vezes, parecem ser os mesmos que Ramos, com nomes diferentes (o que não é uma surpresa, já que Ramos fez aproveitamento das teorias de Bill Nichols na sua própria). Ele afirma, no entanto, que essa questão de gênero apenas evidencia a organicidade desse gênero. Para ele, se um gênero prevalece sobre o outro, isso significa simplesmente que existe uma inter-relação entre mundo histórico e documentário que vai além das classificações inatas desse gênero.

Um dos métodos é a observação do *corpus textual*. Para ele, “A lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade” (2005, p. 55). Pode-se supor, para o autor, que aquilo que é obtido por meio da continuidade na ficção é obtido por meio da história no documentário. A montagem no documentário costuma demonstrar as ligações reais, históricas. “A demonstração pode ser convincente ou implausível, precisa ou distorcida, mas ocorre em relação a situações e acontecimentos com os quais estamos familiarizados, ou para os quais podemos encontrar outras fontes de informação” (NICHOLS, 2010, p. 56).

Para definir o que é o documentário, Nichols também observa a *comunidade de profissionais* que trabalham com o gênero. Ele afirma que esses profissionais falam a mesma linguagem, com vocabulários e expressões próprias, que acabam por se estender às suas obras, seja na escolha da película, nas técnicas de gravação de som, na ética de observação do outro ou na escolha de distribuidores, entre outras particularidades. Apesar de compartilhar problemas diferentes, segundo o autor, são problemas comuns entre eles, e isso acaba distinguindo-os de outros cineastas, pois gera neles a sensação de estarem compartilhando dos mesmos propósitos, apesar de estarem competindo pelos mesmos distribuidores e patrocinadores, e isso, para Nichols (2010), contribui para que o contorno abstrato do documentário se torne mais distinguível. Na medida em que a compreensão dos documentaristas sobre o seu trabalho muda, a do espectador também muda. Sendo assim, são “os próprios profissionais que, em seu compromisso com instituições, críticos, temas e públicos, geram esse sentimento de mudança dinâmica” (NICHOLS, 2010, p. 54).

O autor também se baseia na *estrutura institucional* para a definição do documentário. O documentário, para ele, é “aquilo que fazem as organizações e instituições que o produzem” (2005, p. 49). Considerando o patrocinador, é possível não apenas fazer suposições sobre o status de documentário de um filme como também de seu grau de credibilidade, confiabilidade e objetividade. Pode-se supor, por exemplo, que o filme se trata de uma referência a um mundo histórico, e não um mundo que o cineasta imaginou. A estrutura institucional também impõe um conjunto de normas para o cineasta e também para o espectador, ou seja, uma forma institucional de falar e ver. Quando há uma *estrutura institucional*, o documentarista assume um poder instrumental. O que ele decide ou diz pode interferir no curso das ocorrências e levar a consequências. O poder pode atravessar as maneiras de falar e ver, mas também de fazer e atuar. Os discursos sempre possuem um ar de sobriedade, pois normalmente eles não cedem à fantasia ou mundos imaginários, a não ser em casos em que eles sirvam de simulações úteis ao mundo real, como no caso dos simuladores de voo. “Eles são veículos de ação e intervenção, poder e conhecimento, desejo e vontade, dirigidos ao mundo que fisicamente habitamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2010, p. 69).

Uma outra sugestão de Nichols para definir o documentário é olhando para o seu *público*. O público espera ser capaz de crer no vínculo entre o que se vê e o que ocorreu em frente à câmera. De acordo com o autor, o espectador normalmente entende que o documentário é um tratamento criativo da realidade e não uma descrição fiel da realidade. Enquanto os documentários utilizam provas para construir seu próprio discurso narrado sobre o mundo, o público espera que ocorra uma transformação a partir dessas provas e se decepciona se isso não acontece. O espectador do documentário também espera ser capaz de construir um comentário ou ponto de vista a partir de sua avaliação dos recursos poéticos e retóricos utilizados no filme. Ele é capaz de reconhecer a oscilação entre uma realidade histórica e uma representação sobre ela. Isso ajuda a distinguir o seu envolvimento com o documentário do envolvimento com os demais gêneros fílmicos e, diante disso, pode desenvolver o que o autor chama de *discursos de sobriedade* (NICHOLS, 2010).

Os documentários, com frequência, seguem a ideia de *aula de história*. As provas, às quais recorrem, não raro são utilizadas para determinar que “isto é assim”, vinculada a um sutil “não é mesmo?”. É por meio da retórica e demais recursos de persuasão da representação que essas determinações acontecem. Nas palavras de Nichols (2010, p. 69):

A Batalha de San Pietro, por exemplo, defende que “a guerra é o inferno” e convence-nos disso com provas como uma série de soldados mortos em primeiro plano, em vez de usar, digamos, um único plano geral do campo de batalha, o que

diminuiria o horror e talvez aumentasse a nobreza da luta. A força de uma visão como essa, em primeiro plano, tem um impacto, ou uma “maldição indexadora”, bastante diferente das mortes encenadas em filmes de ficção como *Além da linha vermelha* (Terrence Mallick, 1998) ou *O resgate do soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998), que também ponderam o custo humano da guerra. As representações podem ser semelhantes, mas o impacto emocional das imagens de mortos e moribundos em primeiro plano muda consideravelmente quando sabemos que não há ponto em que o diretor possa dizer “Corta!” e as vidas possam ser recuperadas.

Ainda falando dos aspectos do documentário que o diferenciam dos demais gêneros, Nichols afirma que há uma interação tripolar no documentário, entre cineasta, tema ou atores (o que inclui, obviamente, pessoas reais, chamadas por ele de *atores sociais*) e público ou espectadores. Essa relação pode ser mais bem compreendida ao considerar a formulação verbal “eu falo deles para você”, que é a forma mais clássica de documentário.

O *eu* diz respeito ao cineasta ou um substituto que tipicamente é o narrador em *voz over*, ou *voz de Deus*, ou seja, que não é visto, apenas ouvido. *Voz over* é o nome dado ao locutor do documentário. Essa voz costuma inspirar autoridade (NICHOLS, 2010, p. 40-41). O cineasta também pode ser um personagem de seu próprio documentário, quando decide aparecer ou narrar em *voz over*.

O *falar de* diz respeito à marca do cineasta de representar outras pessoas, o que confere um caráter de importância cívica ao documentário. O *falar de alguma coisa* inclui, nas palavras do autor, a “construção de uma narrativa”, a “narração de uma história”, a “criação de um estado de ânimo poético”, mas também diz respeito a “um desejo voltado para o conteúdo, um desejo de transmitir informação, basear-se em fatos e expressar opiniões sobre o mundo que compartilhamos” (NICHOLS, 2010, p. 41-42).

O *elas* implica, por ser um pronome na terceira pessoa, uma distinção entre o que fala e o de quem se fala. Os outros podem ser apresentados como indivíduos plenos, de psicologias complexas, que é uma característica frequente nos documentários, mas enquanto público, se tem a sensação de que elas estão lá para edificação do espectador (NICHOLS, 2010).

O *você* também sugere uma distinção, nesse caso, entre o cineasta (aquele que fala) e o espectador (aquele que vê). Isso confere ao documentário uma estrutura institucional. Os documentaristas, portadores de um conhecimento especializado, se dirigem ao espectador como membros de um público geral ou como algum elemento que remeta a esse público. O público está tipicamente apartado do tema representado, assim como do ato da representação. Esse *você* pode ser despertado nas ocasiões em que o cineasta se dirige ao público, dando a impressão de que aquele realmente está dialogando com este. Se não houver essa sensação, o

filme não atinge o espectador. Todos os cineastas têm esse desafio de ativar a percepção que o espectador possui de si mesmo, e é por meio da retórica que isso é buscado no documentário (NICHOLS, 2010).

Outra possibilidade de caráter do documentário que pode ser resumida a uma formulação verbal seria “ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós”, o que dá a ideia de uma separação, para não dizer alienação, entre aquele que fala e aquele que vê. A fonte desse filme dirigido ao espectador aparenta ser carente de individualidade. Essa formulação é caracterizada pelo discurso institucional, em que alguma informação sobre o mundo é apresentada de uma forma impessoal, porém, fidedigna, e isso é frequentemente feito por meio de comentários em *voz over*. Essa estrutura passa a aparência de estar se dirigindo diretamente ao espectador quando, na verdade, está se dirigindo, na maioria das vezes, ao um público sem distinção. É normalmente a estrutura utilizada em comerciais ou trailers de filmes. Essas obras costumam atribuir valores, instigar ações, além de transmitir informações que são um convite ao espectador para buscar um senso de comunidade, recorrendo a uma estrutura que pode ser meramente fatural ou emocionalmente carregada, mas que em raras ocasiões é organizada para superar as concepções estatísticas, abstratas e genéricas de quem é o espectador (NICHOLS, 2010, p. 45).

A última formulação da qual Nichols fala é o caráter “eu falo – ou nós falamos – de nós para você”. Os documentários que seguem tal formulação tendem a deslocar o cineasta para uma posição de igualdade para com o *você*, ou seja, o espectador. No cinema antropológico essa tendência ganhou o nome de autoetnografia. Normalmente é um senso de unidade que se formula na representação da família. Quando o cineasta está incluso no *nós*, essas obras conseguem alcançar um grau de intimidade que permite que a experiência com o filme seja comovente (NICHOLS, 2010).

Também sobre a identidade do documentário, o autor fala de seis modos de se estruturar um documentário: o *modo poético*, o *modo expositivo*, o *modo observativo*, o *modo participativo*, o *modo reflexivo* e o *modo performático*.

O *modo poético* é o que dá ênfase às associações visuais, à organização formal, aos ritmos e tons e a descrições. O cinema experimental, pessoal e de vanguarda beberam muito dessa fonte poética. Essa modalidade escapa às convenções de continuidade ao expor argumentos de maneiras alternativas às tradicionais. As ações de persuasão estão subalternas às que enfatizam estados de ânimos, afetos e tons. Nele há fragmentação, ambiguidades, incoerências, associações vagas e subjetividades. A particularidade desse modo é a estética peculiar com a qual o cineasta trabalha, que se manifesta em diferentes aspectos.

O *modo expositivo* dá ênfase à lógica argumentativa e aos comentários mais formais. Quando se fala em documentário, esse costuma ser o molde ao qual mais se associa. Nele, os fragmentos históricos são expostos com um caráter mais argumentativo e mais retórico, direcionado objetivamente ao espectador. Os comentários com *voz de Deus* são adotados com frequência nesse modo. A informação verbal é mais importante, aqui, do que as imagens, que acabam sendo usadas apenas como ilustração ao que está sendo veiculado. Diferencia-se do modo poético porque nele a continuidade na montagem é fundamental para a argumentação, que é o que Nichols (2010) chama de *montagem evidência*. Esse gênero pode, sim, sacrificar a continuidade para inserir imagens que quebrem-na, mas apenas se isso servir para reforçar seu ponto de vista. A credibilidade e objetividade são alcançados, nesse modo, pelos recursos de distanciamento, indiferença, neutralidade e onisciência, o que facilita na generalização. Essa representação é baseada no bom senso.

O *modo observativo*, como o nome sugere, observa, com uma câmera presente, porém discreta, o cotidiano das pessoas, com o qual o cineasta é diretamente engajado, e que representa o seu tema. O cineasta não está ali para intervir explicitamente nos acontecimentos, apenas capta o que acontece diante da câmera. A princípio, não havia comentários, efeitos sonoros, entrevistas ou recursos complementares nesse modo, justamente porque a intenção era mostrar a vivência cotidiana real, e esses artifícios soariam como “enfeites” ao real. Os atores sociais ignoram o cineasta e interagem entre si, o que possibilita que as cenas revelem características particulares desses atores sociais. Com o cineasta agindo passivamente, o espectador acaba tendo um papel mais ativo, no sentido de determinar a relevância dos acontecimentos que ele assiste, por isso Nichols (2010, p. 148) fala que ele olha na posição de quem espia “pelo buraco da fechadura”, posição que pode ser desconfortável dependendo do quanto se conhece aquele que é filmado ou da ciência de que essa pessoa não tem noção de estar sendo observada.

Há muita discussão sobre a natureza observativa desse modo, pois o fato de haver uma câmera no ambiente já é considerado uma intervenção, mas é uma intromissão indireta, ou não admitida. É comum se perguntar até onde deve ir o cineasta ou até que ponto ele deve se manter passivo. Uma das perguntas possíveis que ele menciona é “Deve um operador de câmera filmar a imolação de um monge vietnamita que, sabendo que há câmeras presentes para gravar o acontecimento, atea fogo no próprio corpo, para protestar contra a guerra?” (NICHOLS, 2010, p. 149). Esses filmes têm o potencial de causar a impressão de duração real dos acontecimentos. Por ter uma câmera presente no acontecimento, ela recebe um atestado de presença histórica. Consequentemente ela também transmite a impressão de fidelidade em

relação ao que acontece, quando na verdade o que aconteceu foi construído para que assim aparentasse. Um exemplo acontece na chamada *entrevista mascarada*, em que o cineasta estabelece o tema de uma cena e em seguida a filma em uma posição observativa. Também existem os acontecimentos filmados que são encenados para serem incluídos no registro histórico. A câmera pode sugerir essa encenação, ou seja, a própria presença da câmera pode significar um imperativo para a encenação, o que é paradoxal à premissa básica desse gênero, de mostrar a vida exatamente como ela é quando a câmera não está lá. É por isso que esse gênero também é conhecido como *a mosca na parede*. Ela está ali, incomodando de alguma forma, mas não interferindo diretamente, pelo menos não diante da câmera.

O *modo participativo*: dá ênfase na interação entre o cineasta e seu tema. O envolvimento direto é feito por meio de entrevistas ou outros formatos que permitam esse engajamento. Com frequência se recorre às imagens de arquivo para levantar questões históricas. Os documentaristas vão a campo, assim como o pesquisador de campo, com propósitos diferentes, mas com uma mesma linguagem retórica, típica das ciências sociais, mas essa não é uma prática paradigmática no cinema. Este se difere do modo observativo porque enquanto aquele tenta camuflar a persuasão, para dar a impressão de realidade nua e crua, neste existe a intenção de expor como é estar dentro de uma situação em que o cineasta está presente e como o ambiente se altera com sua presença. É quando a mosca na parede se torna *a mosca na sopa*, pois o cineasta faz questão de interferir e incomodar. Ainda que ele não apareça na cena, ele é parte dela na medida em que interroga, critica, colabora ou provoca. Em alguns casos o cineasta se distancia da posição de investigador a fim de assumir uma posição de receptividade e reflexão sobre os acontecimentos, o que é recorrente nos gêneros diário e testemunho pessoal. As entrevistas, por vezes, podem ter um caráter terapêutico, que apresentam um entrelaçamento histórico e pessoal entre o participante e o cineasta, que desemboca na representação do mundo histórico (NICHOLS, 2010).

O *modo reflexivo* atenta para as convenções que cercam o documentário, ele quer expor ao espectador essas convenções a fim de despertar nele a consciência para a natureza da construção da representação da realidade. São os processos de negociação entre o cineasta e o participante que interessam ao modo reflexivo. Nele, não apenas o mundo histórico é acompanhado pelo espectador, mas o relacionamento do cineasta com ele e também os problemas de representação. O documentário passa a ser percebido como ele é: uma construção, ao invés de apresentar o mundo por meio dele. Para chegar a tal efeito, ele vai depender do descaso do espectador para com a realidade da situação quando mostrada na tela, que faz com que ele acredite que apenas o acontecimento deva ser interpretado, e não o

documentário. Esse modo vai criticar justamente essa característica do documentário de ser valorado somente pelo caráter convincente de seu conteúdo. O realismo também é tema para esse gênero. O documentário reflexivo vai utilizar técnicas de estrutura narrativa, de desenvolvimento do personagem, montagem de evidência ou continuidade, a fim de ficar com um aspecto de realismo psicológico, físico e emocional, quebrando, assim, os protocolos tradicionais do documentário. Trata-se, portanto, do modo que mais se autocritica e que mais possui consciência de si. Ele convida o espectador a repensar o documentário e suas expectativas em relação a ele, admitindo que é uma construção, o que vai alterar seu grau de percepção (NICHOLS, 2010).

O *modo performático* questiona o que se chama de *conhecimento* e dá ênfase à subjetividade e expressividade da própria interação engajada entre o cineasta e o tema em questão, e também se atenta à receptividade do público a esse engajamento. Ele vai se fundamentar nas peculiaridades da retórica, da tradição poética, da literatura e da experiência pessoal para afirmar que o conhecimento é algo sólido. Ele vai se opor ao uso de artifícios objetivos, a fim de evocar reações e afetos específicos. Normalmente os filmes de modo performático fazem uso de recursos típicos também do cinema experimental, pessoal e de vanguarda, a diferença está no vigor por atingir o público social e emocionalmente. Os modos descritos por Nichols estão sujeitos à sobreposição e mistura entre si.

Com base no pressuposto de que imagens diferentes são recebidas com significados diferentes a pessoas diferentes, a consequência vai ser um fenômeno cheio de afetos, com elementos subjetivos, e é assim que ele vai apresentar o quão complexo é significar o conhecimento de mundo. Contemplar a licença poética, nesse gênero, é mais importante do que realizar uma representação realista. A sensibilidade do espectador pode se envolver com a do cineasta. A autoetnografia utiliza esse modo para estabelecer um equilíbrio em relação aos documentários da categoria “nós falamos sobre ele para nós”, se envolvendo, por sua vez, em categorias em que “nós falamos sobre nós para vocês” ou “nós falamos sobre nós para nós”. O modo performático atenta o espectador para o fato de que o mundo não pode ser reduzido às evidências visíveis que supomos dele.

É relevante, ainda, considerar o elemento *voz* e como se concebe o conceito de voz no gênero. A voz de um documentário pode se referir não apenas a uma voz literal, audível, mas a uma lógica informativa dentro da qual o documentário foi organizado. Portanto, a voz se refere à maneira como um posicionamento, um argumento ou uma outra lógica são transmitidos ao espectador, ou seja, uma perspectiva. A perspectiva é o resultado da administração dos sons, das imagens e da seleção de tomadas e aquilo que esse conjunto

transmite. A voz da perspectiva, implicitamente e tacitamente, formula um argumento. Cabe ao espectador inferir qual é esse ponto de vista. Trata-se mais de um “veja por si mesmo” do que um “veja isto desta forma”. Mesmo convidados a ver o mundo por si mesmo e a ler as entrelinhas, a lente não pertence ao espectador. Como já foi dito, não se trata de mera reprodução do mundo, e sim uma perspectiva específica de representação dele, que carrega certos valores. É essa ideia de perspectiva que separa o documentário de uma mera filmagem ou de registros fotográficos, onde a perspectiva é significativamente reduzida. Ainda que a voz do documentário pareça ser objetiva ou desinteressada, imparcial ou acrítica, ela mantém, sim, uma posição sobre o mundo. A descrição sobre esse posicionamento significa, pelo menos, que existe uma preocupação sobre a responsabilidade de ser preciso e razoável a respeito das asserções sobre o mundo (NICHOLS, 2010).

Com frequência, essa voz do documentário coincide com a voz do orador. A voz do cineasta tende a assumir e convencer acerca de um posicionamento para o qual o documentário pende. A narrativa dessa voz costuma considerar questões de valor, julgamento, interpretação e compreensão que requerem uma linguagem particular: a tradição retórica. Essa linguagem consegue contemplar tanto narrativa quanto razão, tanto poesia como evocação, mas tudo com a finalidade de conquistar a confiança do espectador sobre uma questão controversa.

Independentemente da subdivisão, o discurso retórico contém duas características predominantes: A primeira é a alternância de argumentos favoráveis e contrários a determinada postura, o que pode acabar apresentando opções maniqueístas, o que consiste em uma particularidade da abordagem problema/solução ou mesmo a convenção de equilíbrio, própria do jornalismo, que procura analisar “os dois lados da moeda”, não estão imunes a ceder espaço para as noções de bom e mau, certo ou errado. A segunda é que todas as subdivisões dão ênfase a uma intercalação entre “recursos à prova e recursos ao público, recursos ao fato e recursos à emoção” (NICHOLS, 2010, p. 88). Já que os assuntos aos quais compete a retórica vão sempre rodear questões subjetivas, de crenças e valores, assim como questões objetivas como fatos e provas, faz sentido que haja essa alternância, pois ela possibilita que a voz do documentário localize os argumentos em um domínio mais concreto, adicionando matéria aos fatos, ao invés de permanecer em um terreno abstrato. É na capacidade que o documentário tem de unir emoção e prova na disposição das partes do documentário que reside o interesse de governos e instituições nessa narrativa. Aristóteles (2005) fala de três divisões da retórica: *legislativa ou deliberativa*, *judicial* ou *histórica* e *cerimonial* ou *panegírica*.

A *legislativa* ou *deliberativa* se esforça para um encorajamento ou desencorajamento a algum posicionamento. É próprio de situações como a guerra, que levanta questões políticas sociais. É comum que os documentários que se utilizam dessa retórica sigam a estrutura problema/solução, pois tal estrutura vai lançar um olhar para o futuro e propor resoluções para o problema em questão, criando condições para um julgamento sobre a conveniência, ou falta de, em relação a determinada escolha.

A retórica *judicial* ou *histórica* vai se concentrar em julgar acontecimentos prévios, em que o orador jurídico vai levantar perguntas como “o que de fato aconteceu?”. Nessa modalidade, perante a lei são colocadas em xeque questões de inocência e culpa, enquanto perante a história são colocadas em xeque questões de falsidade e verdade. Ela segue a retórica deliberativa no aspecto de apelo às questões de valor e moral, onde a verdade absoluta não é uma garantia. O objetivo é ver a justiça cumprida. Os argumentos e indícios utilizados nessa retórica não costumam ser de teor científico, pois se assim fosse, não seria necessário recorrer aos juízos de valor e moralidade. Com isso, o espectador tende a se sensibilizar com os seus pares em detrimento da decisão de peritos e pessoas especializadas, o que diz muito sobre as incertezas do indivíduo em relação ao passado, assim como o fato de considerar mais de um relato antes de formar opinião também o faz.

A retórica *cerimonial* ou *panegírica* é a que se centra em censurar ou elogiar um polo específico. Simultaneamente ela estabelece ações, tomando como fundamento as ações das pessoas e apresenta quais são as qualidades. Ela é complementar às demais, pois também recorre a valores e argumentos de peso moral. O orador dessa retórica intercala entre o passado e o presente para estabelecer méritos ou deméritos. Mas diferentemente da retórica deliberativa, esta possui regras mais maleáveis quanto à argumentação. Não existe, necessariamente, a reverência à justiça e imparcialidade.

O discurso retórico exige três princípios: ser verossímil, convincente e comovente. O uso da metáfora e da metonímia são elementos que não possuem comprovação científica e nem preenchem plenamente as formas lógicas necessárias à comprovação, mas elas nem sequer precisam ser verdadeiras. O fato de nem sempre os repórteres presentes na cena do acontecimento estarem falando a verdade não diminui seus poderes de convencimento. A ironia, a metáfora e a metonímia são recursos de linguagem que contemplam todo esse esforço de convencimento pela palavra acima da razão. Nichols (2010) nomeia cinco divisões do pensamento retórico:

A retórica da *invenção* diz respeito à evidenciação de provas ou indícios que dão fundamento a um argumento. Para o autor, não são metodologias científicas que atestam o

que é ou deixa de ser uma prova, e sim, convenções sociais. Aristóteles (2005) sugeriu duas espécies de provas: as inartísticas ou não artificiais e as artísticas ou artificiais que são, respectivamente, as que envolvem recursos fatuais ou indícios inquestionáveis (que incluem documentos, confissões, amostras de sangue, impressões digitais, testemunhas) e as que recorrem aos sentimentos do público se utilizando da criatividade do orador para dar uma impressão de comprovação. Enquanto a primeira categoria não permite flexão, embora esteja sujeita a interpretações distintas, a segunda depende disso para se sustentar (NICHOLS, 2010).

As provas artísticas, por sua vez, são divididas em três categorias, todas empenhadas na conquista da confiança do outro para a validação de um argumento. A *ética* é a que recorre à aparência de bom caráter moral, que inspira credibilidade. A *emocional*, como o nome sugere, recorre às emoções do público para produzir a reação esperada, em favor de determinado posicionamento. A *demonstrativa* utiliza uma mescla de raciocínio com demonstração, que pode ser aparente ou real. O intercalar de demonstrações consistentes com aquelas que são apenas aparentes ou de fato enganadoras resulta na impressão de que uma questão está sendo comprovada, e isso é recorrente em toda tradição retórica. Isso pode ser considerado uma falha ou uma solução única e necessária para os casos em que os indícios são insuficientes ou inexistentes. Questões mais subjetivas como valores, tradições e crenças pesam muito mais do que a razão nessa linguagem (NICHOLS, 2010). Os tratados clássicos reconhecem como finalidade da retórica a junção do *docere*, do *delectare* e do *movere* que dizem respeito às regras de eloquência, sendo que, respectivamente, um recorre ao ensino expondo os argumentos, outro recorre à captação do agrado de forma a atingir o seu público e o último recorre à comoção, em um esforço para tocar os sentimentos do público. É nessa união entre emoção e razão que reside o potencial do orador.

A retórica da *disposição* é a que organiza as partes de um discurso retórico, ou de um documentário, em um trabalho com a “semântica” da imagem. Nichols (2010, p. 87) salienta que os oradores clássicos recomendam, por exemplo, que uma narrativa convincente contenha:

Uma abertura que capte a atenção do público; um esclarecimento do que já se reconhece como fato e do que continua controverso, ou uma declaração ou elaboração da própria questão; um argumento direto em favor de uma causa, de um ponto de vista específico; uma refutação que rejeite objeções já esperadas ou argumentos contrários e uma recapitulação do caso que agite o público e o predisponha a um determinado procedimento.

A retórica da *elocução* vai explorar diferentes recursos linguísticos e códigos gramaticais para atingir o tom desejado. É por meio de elementos como a câmera, a representação, a montagem, o som, entre outros recursos imagéticos, com o tempero das formas, como o ensaio e o diário, e com a sustentação dos modos, sejam expositivos, reflexivos, performáticos, poéticos, observativos ou participativos, que essa elocução será montada (NICHOLS, 2010).

A retórica da *memória* considera dois pontos: por um lado é possível se memorizar um discurso pela força de vontade ou, por outro, pode ser desenvolvido o que Nichols (2010) chama de *teatro da memória* para este mesmo fim. O termo *teatro* diz respeito ao espaço onde se localiza a criatividade dos elementos de um discurso que se diferencia de um espaço familiar, como a casa do orador, por exemplo. A imagem mental do espaço imaginado vai facilitar o encontro com os componentes do discurso de acordo com o movimento do orador, que recolhe os argumentos ali depositados, dentro desse espaço. Para o autor, o filme é um substituto artificial para a memória orgânica, que dá a impressão de que ele mesmo experimentou determinado acontecimento em tempo e lugar também determinados. A memória também interfere significativamente na interpretação, porque é a partir da memória que o espectador se serve do que ele já viu como paradigma para reagir ao que ele está vendo. Intercalar as memórias anteriores para estabelecer uma ligação com o presente é determinante para a interpretação de um filme, assim como a memória é determinante na estruturação de um argumento convincente. Vale ressaltar, inclusive, que Quintiliano, em sua *Instituição Oratória* (QUINTILIANO, 2015), considera a memória entre as partes do discurso retórico.

A retórica da *pronúncia* é o que originalmente se chamava de voz e gesto, que se aproxima bastante do que se compreende como comentário e perspectiva na condição de formas de manifestar um posicionamento. O gesto diz respeito a uma comunicação não verbal, e é uma característica substancial na performance ou estilo. O decoro e a eloquência também são características fundamentais da pronúncia. O autor chama de decoro a eficiência de uma estratégia de argumentação para um espectador ou espaço determinado e de eloquência ele nomeia o nível de esclarecimento de um argumento e de seu apelo emocional (NICHOLS, 2010).

Todo documentário, para Nichols (2010), faz um entrelaçamento entre pelo menos três histórias: a história do cineasta, a história do filme e a história do público. Durante o documentário, a consciência do espectador de que essas histórias encontram origem em alguém ou em algum lugar é formada. O texto também carrega uma história, e não menos importante há o espectador com sua bagagem. Suas motivações e seu ponto de vista vão ser

determinados pelas experiências prévias. O espectador possui uma inclinação para se interessar pelas histórias que confirmem com seus pressupostos, e é isso que o faz ser atraído pelo documentário. Basta conhecer o seu espectador que o cineasta consegue conduzi-lo às reações que lhe convém. São as representações convincentes, verossímeis, que cumprem com a tarefa do documentário de conduzir o espectador a tomar um partido determinado.

Os documentários falam de questões e conceitos não palpáveis. O documentário tem seu valor na medida em que consegue representar, por meio de imagens e sons, conceitos invisíveis e inaudíveis. Imagens e sons não são capazes de fornecer conceitos, apenas exemplos, por isso o recurso dos comentários são bastante utilizados na condução do espectador à interpretação que é mais conveniente ao autor. É comum existir uma tensão entre o geral e o específico na narrativa documentária, pois se fossem somente generalizações, seriam abstratos demais, e se as generalizações não existissem, só haveria registros de circunstâncias específicas. Quando consegue-se obter um equilíbrio entre essas duas linguagens, para Nichols (2010), o documentário obtém um efeito de poder e fascínio sobre o seu público.

“O todo é maior do que a soma das partes”, diz Nichols (2010, p. 100). O documentário é a soma de várias partes, é o agrupamento de planos e cenas em *gestalts* ou categorias mais amplas, às quais se nomeia conceitos. Quando existem dois ou mais ideais em conflito, abre-se margem para a competição. Segundo o autor (2010, p. 101),

Os valores dominantes, para permanecerem dominantes, precisam lutar, enquanto os valores alternativos, os *undergrounds*, precisam lutar para garantir sua legitimidade. É aí que se entra num espaço onde esses valores competem ambicionando a nossa lealdade. Não é por métodos coercitivos que essa competição acontece, e sim em uma arena ideológica, pela persuasão, e não pela força.

Ao gênero documentário está reservado, para o autor, o desafio da persuasão. Ele fala de três grandes categorias da linguagem falada e escrita, que são a *poética e a narrativa*, a *lógica* e a *retórica*. A linguagem poética e narrativa servem para a contação de histórias e evocação de ânimos. A lógica serve a assuntos que trabalham com o espírito investigativo da ciência e a retórica é útil para a criação de consenso ou estabelecimento de acordos sobre assuntos que ainda se encontram abertos para debates, o que acaba sendo a linguagem mais conveniente aos objetivos do documentário. São gêneros excludentes entre si (o que não significa que não possam coexistir). O documentário é um esforço para o convencimento de ideais que recorre mais à retórica do que à sensibilidade estética. Para Nichols (2010), a

percepção estética é ativada no documentário também, mas ele guarda um compromisso com a consciência social antes da estética.

Nichols (2010) diz que, guardadas as devidas proporções, essa retórica também poderia ser denominada poética, biográfica ou ensaística, pois nesse esforço de se apresentar com uma linguagem afetiva, esses aspectos acabam sendo trabalhados, tanto para apresentar pessoas com aspectos generosos como desagradáveis. Em determinados momentos, pode haver um estranhamento diante de descrições mais detalhadas, que parecem fugir aos objetivos de desenrolar a trama, embora em outros essas descrições aparentem ser fundamentais para que a trama tenha uma ressonância ou textura maiores, por isso chega a ser uma descrição semelhante à da narrativa. Esse gênero de retórica pode acrescentar mais vida às demais, mas também pode atuar sozinha. Ela não tem responsabilidade de manter uma cronologia dos acontecimentos, e nisso ela se diferencia de uma biografia prosaica. O autor também afirma que essa retórica apresenta as pessoas com aspectos angelicais ou demoníacos, que se faz necessário quando não existe um paradigma universal de valores, e que confunde o espectador quando se trata do outro.

Um outro recurso de linguagem típico do documentário, evidenciado por Nichols (2010) é a metáfora. A metáfora consegue alcançar os lugares onde as definições de dicionário não chegam, e enriquecer a compreensão de determinados temas, dando a eles uma face moral, social e política. É um recurso bastante útil à retórica, pois com ela é possível interpretar questões fundamentadas ao que elas aparentam ser. Não é apenas a imagem, mas a sua composição com os sons e sua disposição também é capaz de compor a metáfora. São elementos que, inclusive, podem propiciar a evocação sensorial no espectador. O poder retórico e estilístico de um documentário é determinante na reação de aceitação ou rejeição do espectador sobre o argumento apresentado. Quando se cria condições para que uma representação seja apresentada como metáfora em direção a uma orientação de determinada questão, é possível haver a oscilação entre o específico e o geral no documentário.

Outro recurso ao qual se apela para a condução de um assunto de um documentário é a fundamentação na identidade pessoal, intimidade sexual ou a pertença social. Um personagem de um documentário pode estar representando uma coletividade, assim como uma representação específica pode estar representando uma tendência geral. Segundo Nichols (2010, p. 114), essas três inclinações guiam assuntos como “a biografia e a autobiografia, família e relações íntimas, sexo e sexualidade, trabalho e classe social, violência e guerra, poder e hierarquia, nacionalidade, economia, justiça, raça, cultura e história”.

Na base dos parâmetros científicos, que estão rigidamente embasados no caráter indexador da fotografia, está a habilidade de gerar réplicas idênticas ao objeto original. A voz da ciência exige silêncio por parte do documentarista, assim dá espaço para que a voz do próprio documentário se manifeste. Não é a busca frenética pelas provas ou documentações visuais que faz essa voz aparecer; pelo contrário, isso pode acabar abafando-a. O documentário não consiste em uma garantia da autenticidade inquestionável, e sim uma impressão adequada que se utiliza de imagens. Ele pode ser adulterado, assim como a fotografia (e por que não o texto?). Quando não há evidência concreta válida, se torna uma questão de fetichismo ou de fé. A função do cineasta é, também, afastar a possível incredulidade, e faz isso por meios que são mais retóricos do que científicos. Já a orientação de espetáculo diz respeito a uma característica do cinema primitivo, que apoiou o uso científico das imagens, mas também deu margem para o que posteriormente foi chamado pelo historiador de cinema Tom Gunning de *cinema de atrações*, que remete às atrações de circo e sua tendência em expor fenômenos ímpares. Mas era um exibicionismo mais comum ao cinema do que do documentário em si (NICHOLS, 2010).

O documentário enquanto *cinema de atrações* não explorou o seu potencial poético, mas, por influência de movimentos vanguardistas do século XX, que sugeriram um estilo divergente àquele de tendência fictícia e exibicionista, deram-se os primeiros passos poéticos dentro do gênero, o que contribuiu muito para a definição da voz documentária. As imagens cotidianas eram centrais em um primeiro momento dessa tendência, e não tardou a surgirem preocupações com questões estéticas, como a fotogenia, a montagem entre outros recursos que terminaram por levar a voz do cineasta para o primeiro plano (NICHOLS, 2010).

Com a estruturação da voz poética, a voz narrativa também foi acionada, que até então não fazia parte do cinema exibicionista, nem da observação científica. A abordagem por meio de contação de histórias, mesmo que ainda com um aspecto formal, podia se aplicar ao mundo histórico tanto quanto ao mundo imaginário. Foi com a adesão à narrativa no documentário que as técnicas de montagem se desenvolveram e se completaram com as técnicas de composição, continuidade e iluminação, que estabeleciam uma relação coerente entre as cenas (NICHOLS, 2010).

No documentário, o termo *realismo* possui três faces: o *realismo fotográfico*, também chamado de *realismo físico*, o *realismo psicológico* e o *realismo emocional*. O primeiro tem base tanto nas técnicas de montagem em continuidade quanto na filmagem direta e na fotografia de locação, em um esforço para dar identidade a um realismo de tempo e de lugar. O segundo refere-se ao ato de convencer sobre a realidade dos estados de ânimo dos

personagens. O terceiro diz respeito à condução de um estado emocional específico ao espectador, que se dá pela busca de elementos familiares ao espectador para evocar uma identificação com ele. Tais artifícios são capazes de despertar, por exemplo, a empatia e a humanidade do espectador (NICHOLS, 2010).

Para Nichols, as obras que utilizam a oratória retórica vinculam uma narrativa coerente com o agrupamento de planos organizados para que toda a composição valide os argumentos do cineasta. Os acontecimentos fragmentados eram rearranjados na montagem, e era recorrente que planos aparentemente não sequenciais fossem sobrepostos e quebrassem a naturalidade da cena, resultando em estranhamento e a necessidade de estabelecer a lógica entre os dois fragmentos. “Na oratória retórica o mesmo documentarista é exibidor de atrações, contador de histórias e poeta da fotogenia” (NICHOLS, 2010, p. 134).

Nichols acredita que o público procura pelos documentários porque acreditam que terão o desejo de conhecer mais sobre o mundo satisfeito no decorrer da obra. Existe até mesmo um nome para este desejo de saber, que é a *epistefilia*. O documentário estimula esse desejo. Ele acredita que esse desejo de saber trata-se de uma ocupação comum, em que aquele que sabe compartilha o saber com aquele que deseja saber. O espectador também pode assumir a posição daquele que sabe. “Eles falam sobre eles para nós e nós obtemos prazer, satisfação e conhecimento como resultado” (NICHOLS, 2010, p. 70).

Há documentários que se engajam em um esforço para apresentar aspectos do mundo, sugerir soluções para problemas evidenciados por eles mesmos, tornar questões históricas acessíveis à compreensão do espectador e também levar este para o partido que lhe for conveniente, há documentários que são um convite à reflexão sobre tais aspectos, a se atentar aos detalhes e descrições, levantando dúvidas e eliminando certezas, a fim de proporcionar uma experiência mais transparente com esse gênero. O documentário auxilia o espectador a tomar decisões, porque ele mesmo fornece as explicações necessárias. É somente a partir do momento que se conhece a causa de um problema que ele poderá ser extinguido. É necessário, também, sem desconsiderar sensibilidade e empatia, compreender sobre as consequências dessas decisões, pois a base delas são os valores, e valores são sempre sujeitos a questionamentos. Atores sociais são mais do que elementos de um documentário, são pessoas, são vidas em risco e, tradicionalmente, esse é o ponto que os documentários costumam abordar, ainda que por vezes esse objetivo seja frustrado. A tradição documentária continua em construção.

## 4.2 Os objetos de pesquisa e o problema da definição

É importante esclarecer, antes de qualquer argumentação, que não existia problema algum em aceitar que os objetos de estudo desta pesquisa pertencessem a diferentes naturezas dentro do campo audiovisual. A intenção, a princípio, nem mesmo era trabalhar com um gênero em especial, pois, neste caso particular, não foi a pesquisa que motivou a seleção dos objetos, mas o fato de as produções se destacarem entre todas as outras que já havia visto sobre o mesmo tema, porque provocaram uma comoção particular e que precisava de explicações, o que posteriormente acabou se desenvolvendo para além disso. Como o próprio título da pesquisa já evidencia, foram encontradas justificativas suficientes para que as três produções fossem classificadas como *documentário*, por razões que serão aqui descritas.

Das três produções analisadas, o que menos apresentou problemas de definição foi *Os Capacetes Brancos*. É indubitável que se trata de um documentário. Primeiro, porque o suporte para o qual foi feito, a Netflix, o classificou como documentário, e foi na condição de documentário que ele foi candidato e vencedor de prêmios voltados ao cinema. Depois porque o seu realizador é cineasta, e não repórter como nos outros dois casos (o que não deve ser levado tanto em consideração, pois quantos documentaristas consagrados foram repórteres antes de se lançar no mundo do cinema?). Mas, também, porque sua estética é mais parecida com o gênero filme do que o gênero reportagem. Não encontrou-se, portanto, nenhuma resistência a aceitar a indexação desta obra como documentário, e por essa razão não será dada muita atenção para ele nesta seção, pois isso já será feito posteriormente, nos capítulos que cabem à análise.

Já o documentário *Diário da Síria* apresentou problemas importantes de identificação. A começar pelo canal televisivo que divulgou e patrocinou sua realização, o que Ramos afirma ser um ponto importante na definição de reportagem, pois esta é feita já sob medida para caber em determinados moldes. O mesmo problema foi encontrado em relação ao *Síria em Fuga*. Esse também foi divulgado em um canal de televisão, mas um canal exclusivamente jornalístico, o que aumenta o atrito da linha que o conecta ao gênero documentário. Outra dificuldade foi que os profissionais que ajudaram na edição e composição de *Síria em Fuga* são profissionais da área de reportagem, o que não é uma questão simples quando se quer fazer uma distinção nítida entre os dois gêneros, mas já ajuda lembrar que essa nitidez, tanto para Ramos como para Nichols, está sempre passível de ser questionada.

O primeiro ponto a ser argumentado é sobre a indexação. Como já foi visto, Ramos afirmou que a intenção do autor é um dos pilares na qual o documentário está sustentado, e

quanto a isso não fica dúvida: tanto em *Diário da Síria* como em *Síria em Fuga* os autores claramente definem seus trabalhos como documentários. A mídia os divulgou também dessa forma. O documentário de Chaim foi divulgado pela sua própria patrocinadora, a Globo News, como documentário, além de ter sido indicado a prêmios na condição de documentário e inclusive ganhado um deles. Mas ainda poderia ser levantada a questão da identidade estrutural. Afinal, se alguém filma um vídeo aleatório e diz que é documentário, algo nessa classificação parece insuficiente.

O segundo ponto a ser levado em consideração é a estrutura formal dos documentários. O documentário tem uma particularidade, já mencionada, que a difere claramente da reportagem, que é a disposição das imagens para que todas as tomadas formem um corpo completo, orgânico, de maneira que, mesmo se tratando de fragmentos rearranjados, se tenha a impressão de que é uma unidade coerente, que segue de maneira fluida. A reportagem pode até ser estruturada de maneira orgânica e com disposições de imagens e tomadas que possam se conectar entre si e, como foi falado anteriormente, pode até ter uma linguagem semelhante à documentária, mas existe um diferencial importante: essas partes vão sempre ser introduzidas ou interrompidas pela voz de um âncora ou jornalista que apresenta um determinado programa ou telejornal, dificultando olhar para ela como um todo, mas apenas como blocos.

O documentário *Diário da Síria*, assim como o *Síria em Fuga* obedecem a essas características documentárias. A princípio, nem sequer houve dúvidas a respeito de sua natureza, pelo simples fato de haver uma familiaridade com a narrativa documentária, que fez com que as duas obras fossem lidas dessa forma. O próprio Nichols fala que uma das maneiras de identificar se uma obra é documentária ou não, é olhando para o seu público, que normalmente já sabe distingui-lo de outro gênero, e Ramos diz algo parecido quando afirma que o espectador se prepara para receber o documentário de uma maneira diferente de como vai receber outro gênero, o que significa que ele já sabe basicamente o que esperar de um documentário.

Outra característica de *Diário da Síria* que o aproxima da classificação de documentário e que inclusive Nichols afirma que é a forma mais clássica de documentário, é que ele segue a formulação “eu falo deles para vocês”. Enunciada pelo modo participativo, pois Popova foi a campo e se fez presente em voz e em corpo no documentário, mas que também guarda características do modo observativo, na medida em que ela não faz provocações às testemunhas, não tenta esconder suas intenções e tenta mostrar a verdade nua e crua, embora, para tal, faça uso de muitas referências externas, ou seja, evidências filmadas

de outras câmeras, e não necessariamente da sua. Mas é pela voz da perspectiva que ela argumenta. Vão ser encontrados no documentário, tanto momentos que convidem o espectador a ver por si mesmo e tirar suas próprias conclusões, como momentos em que ela apresenta evidências que tornam desnecessário o exercício de tentar interpretar.

Enquanto isso, em *Síria em Fuga*, que também segue a formulação “eu falo deles para vocês”, a enunciação é feita pelo modo expositivo, pois Nichols fala que nesse modo os fragmentos históricos em forma de comentários são direcionados ao espectador, normalmente pela *voz over*, que dá um ar de mais sobriedade ao modo, que é justamente o que acontece no documentário de Chaim. Também é dada mais importância à informação verbal do que a imagética, mesmo porque, no documentário de Chaim, as imagens mostram apenas rastros do que aconteceu no passado, e não necessariamente provam quem o fez e por que o fez. São os depoimentos que ele colhe que vão dar mais pistas disso. Chaim também explora bastante a neutralidade e a objetividade, não demonstrando emoções diante daquilo que se revela e dando afirmações generalizadas em *voz over*, com um tom de onisciência, mas sem alterações na voz, mantendo uma sensatez e uma constância que aparentam indiferença (o que não significa que seja), e essa é uma linguagem própria do modo expositivo para alcançar um aspecto que inspire credibilidade. Nichols também diz que, quando se fala em documentário, esse é o modo que costuma vir à mente.

Mas o documentário de Chaim também guarda características do modo participativo, pois aqui o diretor também interage com os personagens do documentário. Faz perguntas, aparece, comenta o que vai ser feito em seguida e o que pretende com isso, muitas vezes até provoca para tentar conseguir uma informação mais conveniente, como quando seu assistente está desabafando sobre não ter fugido à Turquia mesmo com os apelos desesperados de sua mãe, pois ele acredita que não se pode prever quando você vai morrer, e Chaim o surpreende com a afirmativa “Mas talvez seja mais fácil morrer aqui do que lá. Muito mais”. E instantaneamente ele parece mudar de ideia, pois responde “Sim. Sim, a Síria é uma máquina mortífera”. Em outro caso, uma terceira pessoa está guiando por algumas das casas que foram bombardeadas quando ela afirma “Mataram todos que moravam aqui” e Chaim se aproveita do comentário para perguntar “Quem matou?”, mas a resposta parece não ser exatamente a que ele esperava: “Uma bomba do tipo barril”. Essa resposta ficou vaga, Chaim queria nomes, mas de certa forma conseguiu o que queria, pois quem está atento ao documentário desde o início já ouviu quando foi dito que os ataques aéreos são feitos pelos aliados de Bashar al-Assad.

Outro ponto que classifica essas obras como documentários é que a linguagem predominante neles é a retórica. Existem várias categorias de retórica que eles utilizam. No caso de *Síria em Fuga*, de acordo com as classificações de Aristóteles (2005), recorre-se à retórica da *invenção*, que fez uso tanto de provas inartísticas como as artísticas e, dentro das artísticas, recorreu às provas éticas, emocionais e demonstrativas, ou seja, as pessoas que dão depoimento vão sempre se basear em valores e moralismos para defender seus argumentos, e o cineasta vai fazer perguntas e trazer relatos comoventes, explorando melodias, efeitos de imagem e o texto escrito (legendas), a fim de evocar emoções no espectador. Já a prova artística demonstrativa vai se mostrar de maneira mais sutil, pois Chaim não carrega o tom de quem está em um julgamento, e sim de quem quer mostrar como está a Síria em guerra. Mas ele utiliza as vozes das testemunhas oculares, que são legítimas, apesar de não haver nenhuma prova concreta de que são verdadeiras, e elas, sim, possuem um posicionamento de julgamento e utilizam de suas retóricas para dar a seus depoimentos um caráter comprobatório.

Já Popova recorre com mais clareza às provas artísticas categorizadas por Aristóteles (2005): à ética porque também vai trazer e pronunciar discursos que carregam questões morais e de valores, à emocional porque as imagens e depoimentos trágicos vão ser usados para suscitar uma reação emocional no espectador para facilitar sua postura em favor do argumento proposto, e a demonstrativa porque intercala demonstrações concretas (filmagens de confissões de terroristas, vídeos de massacres feitos pela oposição), e também as demonstrações aparentes (depoimentos orais sobre o terrorismo da oposição, só que sem a sustentação pelas imagens).

Além da retórica da invenção, já mencionada, em *Síria em Fuga*, foram localizados aspectos significativos do que ele chama de retórica da *disposição*, que é a seleção e organização de um discurso a fim de sustentar um ponto de vista, a retórica da *elocução*, que explora diferentes recursos de linguagem e de montagem para se chegar ao objetivo, a retórica da *memória*, pois os depoimentos, legendas, imagens e lugares vão ser usados para estabelecer uma relação com o passado e contar histórias, como em uma aula de história, e a retórica da *pronúncia*, pois são utilizados gestos não verbais, eloquência e decoro para sua argumentação.

Também na obra de Anastasia Popova foram encontrados aspectos da retórica da *disposição*, já que ela vai utilizar montagem de evidências, que é a distribuição das cenas para que elas aparentem dar mais solidez aos argumentos, da retórica da *elocução*, já que vai trabalhar também com a montagem da narrativa, que é o uso de recursos de linguagem e de

efeitos de som para induzir o espectador a um estado emotivo ou para criar um efeito de sentido específico, da retórica da *memória*, pois ela se serve de imagens históricas, tiradas de fontes diferentes das da equipe, para evidenciar a credibilidade de seus argumentos, e da retórica da *pronúncia*, porque ela também vai utilizar gestos não verbais, decoro e eloquência para esclarecer seu ponto de vista e fazer apelos emocionais aos espectadores.

Em relação, agora, às classificações de retórica de Aristóteles (2005), também foram identificadas nos dois. No documentário de Popova, encontrou-se aspectos da retórica legislativa/deliberativa, pois seus argumentos levantaram questões políticas sociais e todos os esforços foram para encorajar o espectador a defender os soldados do Exército Sírio e a desencorajá-los a se unir aos ideais dos combatentes da oposição. Também encontrou-se aspectos da retórica judicial/histórica, pois as questões em xeque eram sempre reduzidas ao julgamento inocente-culpado e de falsidade-verdade, para qual recorria-se muito aos ideais de justiça. A diferença é que, aqui, ainda que as imagens que eles utilizam aparentem ser a própria evidência, eles ainda apelam para as frases de efeito e juízos de valor a fim de sensibilizar o espectador. Por fim também encontrou-se aspectos da retórica cerimonial/panegírica, pois um polo foi exaltado enquanto o outro foi demonizado, fazendo, também, o uso de regras mais flexíveis do que as pautadas em um julgamento mais formal, como no caso de achismos.

A retórica legislativa/deliberativa foi encontrada em *Síria em Fuga* na medida em que foram reforçados os argumentos a favor da oposição que luta contra o regime e até mesmo feito um apelo para que os sírios se unam à causa. Também foi encontrada a retórica judicial/histórica, porque, já que as imagens filmadas pelo câmara não diziam muito sobre quem era inocente ou culpado, ele se baseou principalmente nos discursos para tal, que vão sempre falar de acontecimentos de um passado recente. Da retórica panegírica/cerimonial só foi possível identificar porque Chaim intercala, em poucos momentos, os depoimentos sobre a crueldade do inimigo com uma história exemplar de alguém.

Outra importante justificativa para tratar essas obras como documentárias é considerar o que Nichols disse sobre o *corpus* textual que é uma particularidade do documentário, que, de acordo com ele, diz respeito a como a composição de todos os elementos é capaz de sustentar um argumento, a voz, do documentário. Esse *corpus* textual recorre à história para a elaboração de sua voz, de maneira a criar uma ligação familiar com o espectador. Por se tratar de documentários sobre a guerra na Síria, não é preciso muito para afirmar que os dois documentários recorrem a esse aspecto histórico. Já sobre a sustentação do argumento, cada um sustenta um posicionamento diferente sobre a mesma guerra.

O argumento de *Diário da Síria*, neste documentário, é de um discurso partidário nítido, que faz parte da argumentação retórica, transparente (no sentido de não tentar camuflar os aspectos tendenciosos, mas deixá-lo explícito), enquanto, na reportagem, o comprometimento com a imparcialidade exigiria pelo menos que essa tendenciosidade fosse mascarada. Algumas tomadas do documentário são reservadas aos próprios bastidores, pois, como equipe de correspondentes de guerra, eles se posicionam como testemunhas oculares dos conflitos, narram o que passaram enquanto as imagens destes momentos de conflitos são colocadas na tela para comprovar que é real. Essa equipe faz declarações como: “eu acredito que qualquer um que quiser deve vir para a Síria e ver por si próprio como é calmo onde o exército está” ou “olhe para estes cliques, vocês gostariam que esses democratas governassem seu país?”. Esse argumento vai ser sustentado em toda a retórica.

Já o documentário *Síria em Fuga* tem um discurso majoritariamente, mas não exclusivamente, partidário. Mas esse partidarismo é quebrado em alguns momentos em que as vozes de seus personagens, que até então estavam sendo retratadas como vítimas, parecem dizer coisas tão desumanas que toda imagem de vitimismo é rompida para dar lugar a uma imagem de crueldade. Em outro caso, conta-se que aquele que era tratado até então como inimigo foi assassinado por aqueles que até então eram tratados como vítimas. Essas duas cenas criam a sensação de que não é um partidarismo, mas os dois lados da moeda estão sendo mostrados. Essa também é uma estratégia do discurso retórico. Como disse Nichols, e não serão fechados os olhos para isso a favor de uma conveniência, é na linguagem jornalística que se procura apresentar esse discurso com um aspecto mais imparcial.

Mas enquanto o documentário de Popova se aproxima mais da linguagem documentária nesse ponto, há outras características documentárias em *Síria em Fuga* que não aparecem em *Diário da Síria*, como, por exemplo, a exploração de uma linguagem visual mais poética à imagem, às vezes mais informal (como quando ele formula frases sem seguir um roteiro, e eventualmente acaba gaguejando ou se perde procurando as palavras, o que na reportagem seria considerado um erro e seria filmado novamente ou editado, mas no documentário essas marcas da oralidade permanecem), sem aquele excesso de informações, respeitando mais os silêncios reflexivos, contemplativos e autoexplicativos. Na reportagem, o silêncio não é tão respeitado assim por parte do entrevistador ou repórter. Quando não é o repórter que está afirmando coisas, são os entrevistados que estão. A reportagem parece necessitar das palavras, das enunciações. As asserções são sempre verbais, com informações já mastigadas para chegarem prontas ao espectador, não são lançadas perguntas reflexivas ao

espectador de uma reportagem, quanto menos momentos de silêncio reflexivo, onde somente a imagem “fala”.

No documentário de Popova, esses silêncios são quase ausentes, porque há uma preocupação obsessiva por apresentar as informações e os argumentos, tão obsessiva que em alguns momentos as imagens parecem estar lá apenas como *background* para as vozes que afirmam, mas isso não é predominante, pois, por outro lado, há momentos em que as imagens parecem ser essenciais, porque estão comprovando e reafirmando o que as vozes dos depoimentos dizem, e isso acaba até sendo um elemento que aproxima a obra do gênero documentário, pois mostra que, de fato, a Guerra é um assunto ainda não encerrado, e que a retórica é a maneira de lidar com essas indeterminações no campo da linguagem.

Vale destacar um ponto importante que Ramos salienta: as características estéticas são subalternas às condições em que a obra foi veiculada. Não foram encontradas informações, em português, inglês e até mesmo algumas tentativas em russo, em relação a quando e como o documentário *Diário da Síria* foi apresentado ao público. Não foram encontrados, também, vínculo entre o documentário e algum programa jornalístico, apenas um canal russo, o Rússia-1, que parece ter algum vínculo e a mesma identidade visual do Rússia-24, disponibilizou o documentário em sua plataforma *online*. As informações encontradas afirmavam que, enquanto esteve na Síria, Popova realizou vários trabalhos de reportagem para o canal em que trabalha, Rússia-24, porém o documentário *Diário da Síria* foi um trabalho paralelo. Vale ressaltar que Ramos afirma que é possível que documentários sejam veiculados em canais jornalísticos. E o apoio de um canal jornalístico não é um fator determinante para que uma produção seja classificada como reportagem, pois o próprio documentário *Os Capacetes Brancos* também recebeu apoio do canal Al Jazeera, e nem por isso se questiona se ele é documentário ou reportagem.

Esse foi o caso de *Síria em Fuga*, que foi veiculado na Globo News, mas em um espaço reservado para documentários. Enquanto esteve na Síria, Chaim também realizou reportagens para jornais e programas da Globo, inclusive para programas como *Fantástico*, e percebeu-se que ele utilizou algumas das imagens de suas reportagens no documentário, então o *Síria em Fuga* vai, sim, conter trechos de reportagens. Mas Nichols defende que o todo é mais importante do que as partes. O todo é documentário. O fato de haver partes de um conteúdo reaproveitado de um programa jornalístico não é suficiente para que a classificação de *documentário* seja rejeitada, pois a obra possui características de documentário e aparece, em todos os veículos encontrados, sem a intermediação de um programa de TV ou telejornal, que é condição para que uma reportagem seja considerada reportagem.

Apesar de estar sendo patrocinada por um canal jornalístico, vale ressaltar que Anastasia Popova afirma, em uma de suas entrevistas, que o documentário não foi encomendado pelo canal ao qual ela prestava serviços, ou seja, não foi o canal que determinou os moldes do documentário. Segundo a diretora (TURQUET, 2013, p. 01),

A decisão original de me enviar para a Síria foi feita pelos meus superiores, mas, naturalmente, durante o meu trabalho, fiz amigos, muitos dos quais foram posteriormente mortos. Fui para a Síria para relatar fatos, mas com o tempo percebi que as pessoas não são fatos – são pessoas, e senti sua dor no meu próprio coração. Este filme foi minha iniciativa pessoal. Foi uma resposta emocional aos eventos que eu estava relatando. Eu fiz isso para honrar meus amigos caídos e os povos da Síria, que não se importam com a política e que querem apenas viver em paz. Felizmente, meu trabalho me oferece uma saída para chegar a este ponto para muitas pessoas, e aproveitei essa oportunidade, embora o fato de meus superiores aprovarem esse filme não ser tão fácil.

Como Ramos afirmou, a reportagem costuma estar pré-moldada, obedecendo a um formato estabelecido pelo próprio jornal ou programa, que não costuma variar muito, enquanto o documentário explora, com mais liberdade, os limites de sua linguagem, de sua ética e de sua estética. Isso não quer dizer que um documentário não possa ser encomendado e limitado a seguir certas regras, mas o ponto é que essa característica de limitação é substancial à reportagem e a diretora afirma ter recebido uma liberdade autoral para trabalhar esse documentário (e até mesmo sua fala sobre o medo da reação dos seus superiores dá indício disso), liberdade que não é tão simples quando se trata de uma reportagem, que é sempre “encomendada” pelo programa ou jornal e possui, no mínimo, um limite de duração.

Com base nas contribuições de Ramos (2008) e de Nichols (2010), portanto, foi possível chegar à conclusão de que, por mais que haja elementos de reportagem nas três produções analisadas, as três se encaixam melhor na condição de documentário. O fato de seus respectivos diretores os intitularem como *documentário* deve ser respeitado, mas se não o fosse, ainda haveria razões para defender essa classificação olhando para a estética, a estrutura e linguagem de cada um. Nas descrições e definições de Nichols e Ramos, constatou-se elementos que puderam ser encontrados nas três produções. O uso da retórica para argumentação sobre a realidade de outros, a unidade fílmica sem interrupções, a aproximação com as características de uma aula de história, essas e outras características apontadas pelos dois autores são predominantes nas obras analisadas, mais do que os elementos de reportagem. Na sequência da análise, outros elementos de documentário também serão destacados.

### 4.3 A linguagem e poder dos *mass media* e a estética da violência

A linguagem imagética, nestes documentários, está sempre vinculada à linguagem verbal. Mas não é por conter linguagem verbal que deixa de ser linguagem visual, pois é uma vertente cinematográfica, ou seja, é um gênero essencialmente visual. Os três, por terem sido produzidos para as grandes massas, se enquadram na categoria de *mass media*, ou seja, fazem parte de um conjunto de meios de comunicação que foram feitos para serem exibidos para uma quantidade imensurável e indefinida de espectadores, e não somente para um número limitado e selecionado. Falar da linguagem do *mass media*, portanto, é inevitável antes de entender a linguagem desses documentários.

Belarmino, em seu livro *Estética da violência: jornalismo e produção de sentido* (1999), afirma que a comunicação midiática é artificial, e à distância, somado aos efeitos da linguagem dos *mass medias* e das tecnologias mais inovadoras, que é característico do século XXI, criou *pré-condições sensoriais, alterando noções de memória, experiência e vivência* (COSTA, 1999, p. 07).

Por interferência dessas condições, as formas de representação e reconstituição do real por meio das imagens, movimentos e sons tiveram seu imaginário alterado, com sua linguagem instrumentalizada e racionalizada, que está diretamente relacionado à extrema velocidade das transformações sensoriais diante das tecnologias e das substituições simbólicas que admitem que as mercadorias se tornaram desgastadas, descartáveis e sensacionalizadas. A indústria cultural conseguiu encontrar maneiras de falsear o real (COSTA, 1999). Edgar Morin, em *Cultura das Massas no Século XX: Neurose* (1990, p. 37), diz que existe um duplo movimento dentro da cultura de massa: o “imaginário arremedando o real e do real pegando as cores do imaginário”.

Adorno e Benjamin, adeptos da escola de Frankfurt, argumentam que, por conta dessa racionalidade instrumental à qual o progresso está submetido e sua administração como estratégia de controle cultural e social, constituem não apenas em regressões estéticas, mas também regressões da memória, da experiência, o que alerta para a não concretização da existência de uma sociedade mais esclarecida e, conseqüentemente, mais humana, o que se esperava com o progresso. A sensacionalização, portanto, não é capaz de conduzir, necessariamente, o espectador ao esclarecimento e superação do fato, mas a um público sedento “por espetáculos que coloquem na arena romana moderna: a simulação, o jogo, as aberrações” (COSTA, 1999, p. 24).

Merton e Lazarsfeld (*apud* COSTA, 1999) afirmam que os *mass media* estão onipresentes nos espaços cotidianos, o que confere a essa categoria um poder quase mágico. É por meio dessa presença insistente de tais meios de comunicação que se cria condições para que haja formas indiretas de controle, que são suportadas por linguagens abstratas, subliminares, e que acabam por criar modelos de personalidade dentro das técnicas de persuasão massiva.

Existe uma enorme contradição em conceber que foi nos horizontes do Iluminismo, que tinha entre seus propósitos a cientificação da realidade, que até então só era conhecida pela experiência mítica, que se deu o nascimento dos meios de comunicação de massa, que abriu caminho para a criação de novas categorias de encantamento e de opressão dentro do espaço das produções culturais (COSTA, 1999).

McLuhan (1996) defende a ideia de que os meios de comunicação massiva têm a função de extensão da sensorialidade humana. Isso significa que o espectador da imagem, ainda que distante, por meio de mecanismos artificiais, tem o olhar estendido pela lente da câmera e por meio dela se aproxima, ou se tem a noção de proximidade, daquilo que a câmera mostra. Também consiste em uma característica dessa cultura midiática de massas a ideia de que essas extensões são capazes de prolongar os sentidos humanos, o que resulta em uma definição do padrão estético e do conteúdo que os veículos de entretenimento, lazer e informação emitem (COSTA, 1999).

Por falar em padrão, uma experiência feita por Schaff (1991 *apud* COSTA, 1999, p. 27) sobre o “impacto comum que as informações exercem sobre a inteligência humana” demonstrou que quando uma informação é transmitida contínua e regularmente, ela tem o poder de modelar as tendências da opinião pública. O autor declara que, em todos os países, quem tem controle sobre estes canais de informação consegue modelar também, para além da opinião pública, os padrões de personalidade e caráter dessa população.

Costa (1999) também alerta sobre o uso que esses centros de veiculação de informação dos *mass media* fazem de recortes mais periféricos, que servem antes a um espetáculo para depois a uma contextualização histórico-cultural, e afirma que “a repetição de uma cena trágica, a partir de um detalhe mais excitante, não resulta em esclarecimento, e sim em espetáculo que move a imaginação e a curiosidade” (COSTA, 1991, p. 62). Não costuma-se distinguir informação central de informação periférica quando está em jogo uma audiência. Costa até mesmo dá a entender que o receptor tem que lidar com gêneros diferentes quando encontra, em um mesmo espaço, o satírico, o trágico, o romanesco e a informação séria, e acredita, com base em Baudelaire, que a narrativa foi substituída pela linguagem informativa

que, por sua vez, já foi substituída pela sensação. É mais relevante que o conteúdo seja sentido do que simplesmente narrado ou notificado.

Lins da Silva (1985 *apud* COSTA, 1991) argumenta que o espectador só consegue perceber a existência de contradições, a ocultação de informações e a manipulação presente nessas mensagens feitas para uma massa quando eles também têm condições de conhecer os fatos por outras fontes. No caso dos documentários em questão, se não houvesse confronto de informações entre uma fonte e outra, não seria possível identificar que existe uma supressão de informações em ambas. Mas Lins também acrescenta que o nome *indústria cultural*, que diz respeito a toda a produção de conteúdo para as massas, carrega esse tom negativo talvez porque, o conceito, tecido tanto por Adorno como por Horkheimer, foi concebido em pleno uso do cinema, rádio e jornais pelos nazistas, e com resultados bastante eficientes em termos de manipulação. Consequentemente, todos os fenômenos ligados aos meios de comunicação em massa eram trabalhados sob um olhar extremamente pessimista e sem possibilidade de transformação. É um conceito que já nasceu condenado e, por conta disso, segundo Lins (1985 *apud* COSTA, 1999, p. 72),

[...] quase todos que a utilizam o fazem como se os meios de comunicação de massa fossem instrumentos de controle e manipulação do pensamento coletivo que representam monoliticamente a ideologia dominante absorvida de forma passiva e ordeira por uma ignara massa de espectadores alienados.

Os padrões seguidos por poucos centros de produção desses conteúdos em contraste com um público grande e disperso foi condicionado pela necessidade desse público e é por isso, para o autor, que a recepção desses conteúdos não encontra muita resistência. A insistência em expor tudo aquilo que se relaciona à morte e o consumo de tudo isso que é exposto, para Coelho (1991, p. 43), é resultado de um “imaginário dominado por um princípio de morte”.

Quando Costa (1999) fala de uma *estética da violência*, ele está falando, inspirado em Adorno, deste aspecto: na estrutura das máquinas moram os genes da violência, que acontece, nesse caso, quando a sensibilidade é contida em um aspecto conformado e reduz a ação do indivíduo a uma condição de adestramento. A violência acontece, portanto, quando não há reação, quando se permanece estagnado diante daquilo que se assiste e se substitui a experiência real por aquilo que dá a sensação da experiência real, e isso é garantido pela indústria da cultura. A estética da violência depende do monopólio dos meios de comunicação, depende da montagem dos elementos para favorecimento dos sentidos convenientes e da velocidade frenética com que esses conteúdos são veiculados, o que

dificulta a contenção destes conteúdos pelo espectador. Segundo o autor (COSTA, 1999, p. 123),

A estética da violência está entranhada na natureza dos *mass media*, como uma condição inerente, ou seja, a discussão sobre a ideologização da mensagem não recai apenas na narrativa e nos propósitos discursivos de evidenciar determinados aspectos da realidade. A maneira como as informações são condicionadas à natureza dos veículos, a separação entre autonomia e heterodeterminação cultural, a política de adequar a programação às estatísticas de audiência, ampliando o espectro de receptores em detrimento da qualidade estética, conteudística, no seu conjunto, dizem muito da violência simbólica presente na indústria cultural.

A formação da sensibilidade, para o autor, fica comprometida conforme a compulsão por explorar a curiosidade, o grotesco e também a novidade informativa é condicionada à velocidade e repetitividade presente nessa categoria. Quando progressiva e cumulativamente o trágico lhe é apresentado, esse receptor fica calejado, incapaz de se sensibilizar por tal miséria e dor. “A repetição continuada da violência amortiza a indignação e age no sentido de sua banalização” (COSTA, 1999, p. 124).

A linguagem é um dos condutores de sentido bastante utilizados por esses instrumentos quando se quer evocar a atração do espectador ou amenizar um determinado fato trágico. O exemplo dado pelo autor é o enfoque quantitativo. Quanto maior a quantidade de mortos em um acidente aéreo, mais aquele fato envolve o receptor. Se alguém diz que “somente” metade dos judeus morreu nos campos de concentração, vai ser diferente de dizer que se tratava de dez milhões de judeus. A qualidade estética fica em segundo plano quando se segue essa lógica (COSTA, 1999).

Adorno (1992) defende o papel social da escola como preservadora da memória. Manter na memória as barbáries e fascismos do passado é, para ele, uma estratégia para identificar as barbáries e fascismos do presente. Aqueles que cometem injustiças são os mais interessados no esquecimento e estes tendem a tratar a barbárie de maneira eufemística, racionalizando-a, contabilizando culpas e minimizando atrocidades. Ele defende, para tal, uma educação pautada na dissolução, análise, estudo e desvelamento daquilo que é transmitido pelos *mass media*, o que poderia ser uma forma de amenizar os efeitos que a estética da violência causa na sociedade.

#### **4.4 O poder do documentário na interferência na memória**

Nichols (2010, p. 90) sustenta que “o filme alivia o fardo de confiar sequência e detalhe à memória. O filme pode se converter numa fonte de ‘memória popular’, dando-nos a

sensação vívida de como alguma coisa aconteceu num determinado tempo e lugar”. De maneira parecida, Costa (1999) sustenta que, com o desenvolvimento revolucionário dos meios técnicos, aconteceram aproximações: a intersecção entre culturas é uma delas, por exemplo, mas, por outro lado, as regressões também podem ser pontuadas, como a indistinção entre uma representação estilizada e o próprio real e, não menos importante, o comprometimento da memória. Jean Baudrillard (1991, p. 67) afirma que os suportes midiáticos de informação são memórias artificiais. O homem transporta a função de memória, até então pertencente ao cérebro, para estes suportes, e para apagar um acontecimento da mente do indivíduo, basta apagar a memória artificial. Para ele, portanto, “são as memórias artificiais que apagam a memória dos homens, que apagam os homens da sua própria memória”. A memória artificial é como uma analogia, ou, nas palavras dele, uma “reencarnação da exterminação”. Halbwachs (1990) também argumenta que nossa impressão sobre as coisas não se apoia somente nas nossas lembranças, mas também nas lembranças contadas pelos outros, que nada impede que se sobreponham às nossas próprias.

Pollak (1992) defende que a memória, que pode ser individual ou coletiva, tem um caráter seletivo, versátil, e que pode ser enquadrado, ou seja, sofrer recortes e supressões de acordo com a necessidade de sua gestão, tanto em um nível micro (no caso de memórias individuais) como no macro (no caso de memórias coletivas). Sendo assim, ela pode ser confrontada com as memórias dos outros, o que também confere a ela a condição de ser um terreno de disputa. Essa disputa acontece, por exemplo, quando se confronta uma memória *oficial*, ou *nacional*, com uma outra memória *subterrânea*, que são as memórias “clandestinas”, que de alguma forma e por alguma razão foram silenciadas. Foi o caso, por exemplo, das entrevistas com os refugiados sírios, cujos relatos foram antagônicos aos relatos divulgados pela mídia brasileira e a americana, um exemplo nítido de disputa entre memória hegemônica e memória subterrânea. Outro exemplo é a memória do Ocidente sobre o Oriente Médio, por exemplo, que disputa com as memórias do próprio Oriente Médio sobre si mesmo. A própria associação da religião islâmica com o terrorismo, que é divulgada como indissociável, é um indício de que a memória hegemônica permanece sendo a do Ocidente. Por aqui, ninguém fala, por exemplo, que os judeus também cometeram terrorismo contra os palestinos desde o início da guerra Palestina-Israel. São clássicos exemplos de como a memória pode ser enquadrada. O filme documentário são, para Pollack, instrumentos de enquadramento da memória, e podem servir a uma memória hegemônica. Como ele afirma (POLLACK, 1989, p. 12),

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. [...] O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional.

Pollack lembra, ainda, que a memória é um fenômeno construído, e “Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é” (POLLAK, 1992, p. 207). Isso inclui os documentários. Pollak acredita que, já que a memória nunca pode ser recuperada fielmente, sendo tipicamente imprecisa e relativa quando emerge à enunciação, não se pode reduzi-la apenas a memórias verdadeiras ou falsas, e sim, considerar a existência de memórias plurais. Baudrillard talvez consideraria esse pensamento como perigoso, pois, como já foi dito, ele acredita que a indistinção das diferenças é capaz de sutilar um problema que é muito maior do que aparenta, e que não tem nada de sutil, mas não são, necessariamente, discursos que se anulam.

Chomsky e Herman (2003, p.77) lembram que a mídia de massa guarda uma relação simbiótica com as fontes mais poderosas de informação motivadas pelas suas necessidades econômicas. Limitadas pelo fato de não poderem ter câmeras em todos os lugares onde está acontecendo algo importante, elas se apoiam nessas grandes fontes para que tenham sempre matéria-prima para suas notícias; por isso, considerar que as informações da mídia – e isso certamente inclui *blogs* e postagens em redes sociais – são, em grande parte, terceirizadas, ajuda a compreender que o espectador ou o leitor mais assíduo podem estar distantes da fonte original e, sobretudo, da realidade.

A discussão sobre a realidade ou sobre a verdade é longa, e não constitui no objetivo principal deste estudo, mas é válido dar um pequeno espaço para aquilo que Steiner (2006, p. 102) diz sobre a realidade:

Até o advento do empirismo racional, os hábitos de controle da mente ocidental eram simbólicos e alegóricos. A evidência disponível a respeito do mundo natural, o transcorrer da história, e as variedades da ação humana eram traduzidas em projetos imaginativos ou mitologias. Não havia ainda ocorrido a ruptura entre compreensão e expressão das novas linguagens matemáticas e das formas científicas. O poeta era por definição um realista, cujas imagens e parábolas eram organizações naturais da realidade.

Steiner também defende que existem verdades que são poéticas. Empiricamente, uma constatação pode ser falsa ou sem sentido, mas em um domínio moral, formal ou psicológico elas são verdades importantes e incontestáveis, exatamente a categoria à qual pertencem as experiências mitológicas ou religiosas. A própria tragédia enquanto gênero se constituiu em

cima dessas realidades. A poesia também possui seus critérios de verdade que, para o autor, são tão rigorosas quanto as da prosa, por exemplo, apesar de distintos. Esse rigor é sustentado pelo critério da convicção psicológica e da consistência interna. “Onde a pressão da imaginação é suficientemente sustentada, permite-se as mais amplas liberdades à poesia” (STEINER, 2006, p. 138).

As considerações de Steiner evocam uma reflexão importante sobre o que considera-se realidade. Se a realidade for exclusivamente aquilo que se manifesta no mundo de maneira empírica e literal, então tudo o que se conhecia como verdade antes do surgimento de uma linguagem mais matemática, mais científica, não existia? Então as mitologias gregas, romanas e até mesmo as bíblicas eram mentiras? O poeta deixou de falar verdades? Não. Já está claro – e para isso basta consultar os estudos de Mircea Eliade<sup>5</sup> – que os mitos não são mentiras, são apenas uma outra forma de contar uma realidade que é tão verdadeira que se repete em todos os níveis de relação entre seres humanos e mundo. O documentário também é outra maneira de contar uma realidade. A linguagem da tragédia que transpassa o documentário é, também, parte de sua poética. O argumento em forma de retórica, como será abordado aqui, é, também, subjetivo.

Todos estes autores, de alguma forma, colocam sobre a memória uma função substancial na elaboração das relações do indivíduo com o mundo e com o outro. Se, de fato, a memória dos outros pode determinar as memórias individuais e se o indivíduo desloca a função de memória para algo externo a ele, esses “instrumentos de divulgação de memórias” podem ser armas poderosas para estimular padrões de posicionamento.

---

<sup>5</sup> Sugestão: “**Mito e Realidade**”, Mircea Eliade, 1964.

## 5 ANÁLISE INTRODUTÓRIA DOS DOCUMENTÁRIOS SOBRE A GUERRA DA SÍRIA

### 5.1 Os Capacetes Brancos

*Os Capacetes Brancos* (2016) é um documentário britânico, patrocinado e divulgado pela Netflix, que foi dirigido por Orlando von Einsiedel, também britânico. É um documentário de modo *observativo*, que Bill Nichols (2010) caracteriza por não conter a presença do cineasta nas imagens. Este, porém, se encaixa na subcategoria de *entrevista mascarada*, que é quando, em *off*, o cineasta sugere qual será o tema da próxima cena, mas essa sugestão não aparece na filmagem. Nesse caso, não sabemos que o cineasta está participando das cenas em *off*, a não ser pelos indícios, pois os depoimentos dos capacetes brancos nunca são espontâneos, mas parecem ter sido ensaiados ou, pelo menos, direcionados. A própria câmera pode ser um fator que sugere essa encenação, o que é o inverso da característica mais básica desse gênero, que é de mostrar um cotidiano, ou seja, como acontece quando não há a presença da câmera.

Outra característica marcante do documentário é que todos aqueles que dão depoimentos falam olhando diretamente para a câmera, simulando um olhar nos olhos do espectador, buscando estabelecer, com isso, uma relação que excede os limites da câmera, uma relação de cumplicidade, recurso que tem o potencial de atrair o espectador para se posicionar em defesa do entrevistado. O documentário fala do heroísmo da Defesa Civil Síria, grupo de voluntários conhecido popularmente como *capacetes brancos*. Eles atuam dentro dos conflitos da Síria, resgatando vítimas dos ataques aéreos e demais terrorismos e auxiliando, também, a desenterrar corpos.

Nessa obra, é possível distinguir claramente o posicionamento do cineasta apenas observando quem são retratados como heróis – *Os Capacetes Brancos*, com auxílio da Turquia – e quem são apontados como culpados – os russos e demais aliados do presidente Bashar Al-Assad. As imagens selecionadas para a composição da obra incluem muitas cenas de resgate pelos capacetes brancos, entre eles, o de um bebê com poucos dias de vida, que foi tirado de dentro dos escombros após várias horas de trabalho dos voluntários da Defesa Civil Síria. A cena é comovente, o choro dos voluntários e a fala de um deles afirmando ter se lembrado de seu filho recém-nascido e imaginado que poderia ter sido ele, é praticamente um convite para que o espectador também faça o mesmo. As falas dão a entender que os capacetes brancos são imparciais nos salvamentos, não fazendo distinção entre as vítimas.

A cena imediatamente antecedente a essa é a de um filho chorando desesperado sobre o corpo do pai, cena que, por sua vez, antecedeu à fala de uma das testemunhas oculares da guerra, afirmando que os soviéticos dizem estar lutando contra o Estado Islâmico, mas estão matando civis. A disposição das cenas compõe a voz documentária, que direciona a responsabilidade por todas aquelas mortes àqueles que apoiam o regime do presidente. Em nenhum momento o documentário levanta a possibilidade de existir imparcialidade em relação aos agentes mantenedores da guerra. Inclusive, parece que a intenção é apenas mostrar o dia a dia desses voluntários, que em sua maioria são trabalhadores de outras áreas, que não têm nenhuma formação específica para essa função de resgate, e por isso vão fazer um treinamento oferecido pela Turquia. Não parece que a preocupação é em sustentar um argumento político, mas as legendas e os depoimentos dos voluntários assim o fazem. Uma das falas de um voluntário, por exemplo, afirma: “é a Rússia no céu e o Estado Islâmico na terra”, dando a entender, até mesmo para um espectador menos atento, que existe alguma equivalência entre os dois, e conseqüentemente, entre o Exército Sírio, apoiado pela Rússia, e o grupo extremista, que já carrega uma carga de reprovação internacional inquestionável.

Uma boa parte do documentário mostra alguns dos voluntários nesse treinamento para bombeiros na Turquia, que é um dos países da oposição ao atual governo sírio. Nele, os capacetes brancos falam sobre a experiência tranquilizante de estar em um país onde não há guerra e, simultaneamente, percebe-se uma constante preocupação provocada, desta vez, pela distância de seus familiares e a insegurança de não saber se vão voltar a vê-los quando retornarem à Síria. A cada dia que eles passam no treinamento eles são noticiados da morte de um colega dos capacetes brancos ou do parente de um dos voluntários, o que aumenta a bagagem trágica e a comoção por parte do espectador.

A estética desse documentário segue uma constante. Os depoimentos acontecem sempre em um espaço de estúdio/cenário, pois fica em um espaço delimitado dentro de um estúdio, o estilo, nesse caso, é o da encenação construída/locação, que é como Nichols denomina as tomadas que são fechadas para a interação com o mundo e concentradas em um espaço limitado para obter a concentração do espectador, mas não significa, necessariamente, que as ações dessa tomada sejam sempre encenadas, embora tenha ficado claro que o conceito de encenação é relativo. Nesse espaço, de fundo cinza escuro, os capacetes brancos dão seus depoimentos individualmente, com o sujeito da câmera sempre fixado nos olhos deles. Intercalando com os depoimentos, estão cenas que acontecem fora daquele espaço limitado, no que Nichols chama de locação. O contraste entre estes dois ambientes afirma,

respectivamente, que “isso foi preparado com antecedência”, “isso é a realidade imprevisível que enfrentamos regularmente”.

Ao final do documentário é mostrado um levantamento afirmando que, desde 2013 cerca de 130 capacetes brancos foram mortos, e no mesmo período eles foram responsáveis pelo salvamento de cerca de 58 mil vidas.

## 5.2 Síria em Fuga

Por sua vez, o documentário *Síria em Fuga* (2015), de Gabriel Chaim, é brasileiro, e foi patrocinado e divulgado pela Globo News, vencedor do prêmio de melhor documentário da TV mundial pelo *The New York Festivals* (2017) e chegou a ser nomeado para o Emmy Internacional de Jornalismo, concorrendo como documentário na categoria Atualidade.

O documentário *Síria em Fuga* foca mais nas entrevistas do que em mostrar imagens de conflitos da guerra, mas ele compensa essa falta de material imagético comprobatório, que evoca a sensação de que o argumento está bem consistente, para uma retórica mais baseada na afetividade. O documentário já inicia trabalhando a comoção: uma melodia de temperamento tenso vai crescendo na medida em que, simultaneamente, imagens recortadas em períodos muito curtos mostram a condição de desespero dos refugiados até que o clímax da trilha sonora desemboca no silêncio absoluto, que na verdade é o som singelo do mar e sua imagem cobrindo o corpo de um bebê morto na beira da praia: Alan Kurdi. Claramente, um trabalho de montagem que foi feito para captar a atenção e criar condições para que o espectador esteja sensível para o que vai ser falado a seguir.

Em relação ao ponto de vista político, ele se assemelha muito ao documentário *Os Capacetes Brancos*, pois esse também alega, predominantemente, que a culpa é do regime de Bashar al-Assad e de seus aliados. Predominantemente, pois em ocasiões pontuais o documentário aparenta estar mostrando os dois lados do conflito. Um exemplo disso é quando o cineasta filma um dos líderes da Frente Islâmica, um dos maiores e mais fundamentalistas grupos armados de oposição, apoiados pela Turquia, Qatar e Arábia Saudita (AZINOVIC; JUSIC, 2015), dizendo: “O exército do presidente Assad está se espalhando por essas plantações, não existe um tipo de arma que eles não tenham usado contra nós. Se Deus quiser e com a permissão de Deus, estamos bem perto deles e vamos atacar” e, em seguida, numa cena posterior a um dos conflitos armados do qual o cineasta participa como observador, o mesmo combatente declara: “Graças a Deus matamos mais de 100 apoiadores do regime. Iranianos, xiitas, há também entre eles afegãos. Graças a Deus os rapazes aqui estão com o

moral altíssimo”. Esse diálogo expõe a ousadia de integrantes do Estado Islâmico em comemorar a morte dos seus opositores, afirmando, ainda, que isso aumenta o ânimo deles. Em *Os Capacetes Brancos*, um dos voluntários diz a mesma coisa, logo no início do documentário, em relação ao ânimo dos capacetes brancos, mas naquele caso os esforços eram no sentido de salvar, e não de matar. Para quem não está familiarizado com a indiferença aos assassinatos que a guerra implica, esse pode facilmente soar como um discurso desumano.

Em outra ocasião, o cineasta entra em uma casa abandonada e conta que ali viviam pessoas que trabalhavam para o governo e que foram obrigadas a se retirar assim que a guerra começou, sendo alguns deles mortos dentro de suas próprias casas. Apesar de não falar explicitamente quem teria sido responsável por essas mortes, essa cena deixa o espectador sujeito a entender, por suposição, que quem está do lado do governo também é vítima. É predominante, no entanto, o discurso de oposição ao regime, sendo este sempre associado aos terroristas do Estado Islâmico. As imagens retratam principalmente os depoimentos de pessoas que relatam experiências pessoais dentro da guerra, mas também há cenas de conflito e bombardeios, todas filmadas pelo cineasta.

Até então, toda a oposição ao regime de Bashar al-Assad estava sendo retratada como vítima, e todos os aliados do governo sírio estavam sendo retratados como terroristas. Esses dois exemplos quebram radicalmente com essa lógica, e o espectador fica sujeito a acreditar que existe uma igualdade entre os dois grupos, da mesma forma que estão passíveis de considerar que existe uma tentativa de imparcialidade por parte do cineasta, embora isso possa passar despercebido, já que a tendência é seguir a lógica e imaginar que, se o Exército Sírio é o inimigo, quem é inimigo dele, é meu aliado.

Uma das marcas desse documentário é que o cineasta filma, majoritariamente, em primeira pessoa, a chamada *câmera subjetiva*. Ele mesmo carrega a câmera, portanto a imagem não fica estática, às vezes até mesmo fica com um aspecto “tremido”, mas esses aparentes “defeitos”, no documentário, não são necessariamente considerados falhas, pois são característicos da câmera subjetiva, que permitem que o espectador possa ter a impressão de imergir na imagem e olhar a Síria de dentro dela. Esse recurso simula o olhar de uma pessoa, e costuma ser utilizado para sugerir uma aproximação entre o espectador e o local que está sendo filmado, como se o corpo tivesse se dissolvido e existisse dentro de outra realidade (AUMONT, 2007). Esse recurso é típico do documentário pois, para Ramos (2008), o gênero é caracterizado pela presença de um sujeito da câmera, que justamente a experiência que a câmera subjetiva proporciona.

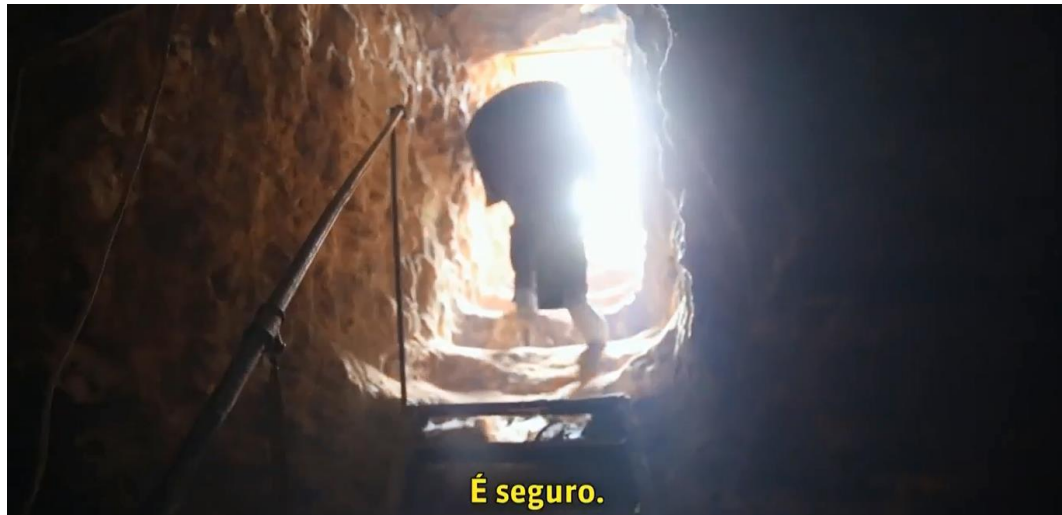
Em outras ocasiões, Chaim faz questão de mostrar quem é que está filmando, quebrando essa lógica do plano em primeira pessoa, deixando evidente a presença do suporte e do sujeito que carrega o suporte. Isso pode ser considerado um recurso que afasta o espectador da condição de sujeito da câmera, mas, em uma reflexão mais profunda, é exatamente essa ação que faz com que o documentário carregue um aspecto mais transparente, verdadeiro, pois deixa evidente que se trata de um trabalho mediado por máquinas e por pessoas específicas e, mais do que isso, ao apontar a câmera para si mesmo, a autoconsciência do espectador é ativada, deixando notório que é uma representação de algo que ele não presenciou.

Outro efeito que essa aparição de quem segura a câmera pode ocasionar é a aproximação por afetividade com as pessoas da representação. A partir do momento em que o câmera foi apresentado, tem um nome e uma história, cria-se um vínculo de intimidade, para não dizer uma relação de afinidade, com esse sujeito. Também há o fato de que, fazendo isso, é possível tirar a conclusão de que Chaim não conta com uma equipe muito estruturada, muitas vezes é ele mesmo quem carrega a câmera e quando não é ele, é o seu assistente, que por acaso é o mesmo que realiza o trabalho de tradução e o guia, que faz o reconhecimento dos lugares e das pessoas que podem oferecer algum risco e que leva o diretor aos lugares históricos que guardam valor simbólico para a Síria. Essa é uma estratégia que pode camuflar o fato de haver toda uma equipe de especialistas nos bastidores que certamente ajudaram na composição, na edição e na montagem da narrativa desse trabalho, e essa camuflagem acaba dando mais personalidade à obra, outro efeito que evoca a afetividade.

Em dois momentos principais o documentário utiliza uma linguagem visual poética. Logo no início, em uma filmagem de *drone*, sobrevoa o cemitério onde está o corpo de Aylan Kurdi e de lá vai até a cidade de Kobani. Com a imagem acelerada, é possível notar que o cemitério tem uma estrutura organizada, com bastante simetria, enquanto a cidade de Kobani está arruinada, bagunçada. O contraste tem um efeito de sentido poético: há mais harmonia e paz no cemitério do que no resto da cidade, não há sinal de vida nos dois espaços.

Em outra ocasião, ele entrevista o Dr. Mustafá, um médico voluntário durante a guerra, que nas horas vagas pinta quadros para homenagear os mártires da guerra. O médico leva Chaim até o abrigo subterrâneo que ele mesmo construiu para sobreviver à guerra e dar abrigo às pessoas da vizinhança. Enquanto o médico está subindo as escadas do abrigo, Chaim o filma pelo lado de baixo. A câmera, contra a luz do Sol, consegue captar o médico indo em direção a uma luz que gradualmente o abraça por completo. Talvez Chaim tenha filmado essa cena tentando conferir um aspecto angelical ao médico, mas a legenda em

seguida revela: o Dr. Mustafá foi morto naquele mesmo ano, enquanto socorria vítimas de um bombardeio. A cena, portanto, significou muito mais do que isso, significou a representação poética da ida do médico para um outro plano, chame de céu, se preferir.



**FIGURA 3:** Dr. Mustafá sendo filmado em um ângulo em que aos poucos é tragado pela luz. A imagem favorece a sua associação a uma figura celestial.

Outra marca deste documentário, que cria efeitos de sentidos através da linguagem gestual, é que Chaim presta bastante atenção às mãos e pés daqueles a quem entrevista. Quando as mãos dessas testemunhas aparentam nervosismo, inquietação, enquanto a pessoa fala ele faz um recorte e, com a câmera em *zoom*, registra os movimentos que elas fazem. Em outras ocasiões, quando as mãos não têm tanto a falar, ele filma os pés desses entrevistados, que também costumam dar certos indícios, mas não mais em relação ao seu estado emocional, mas em relação à sua condição de pobreza.



**FIGURA 4:** Chaim filma os pés de um menino sírio enquanto pergunta: “o que você quer ser?” A resposta é: “Um combatente”. Cena de *Síria em Fuga* (2015).

O final do documentário traz o apelo de uma mãe, que conclama a todos os sírios que defendam e lutem por sua nação, o que, por seu poder de comoção e evocação das emoções que foi sendo trabalhado durante toda a narrativa do documentário, acaba sendo, também, um apelo ao espectador, para que, em um gesto de empatia, se posicione a favor daqueles que lutam pela Síria.

### 5.3 Diário da Síria

Por outro lado, e com um discurso deveras antagônico aos dois primeiros documentários, o documentário *Diário da Síria* (2012), de Anastasia Popova, também aborda a guerra na Síria, no entanto, pelo olhar dos russos. Este se encaixa, assim como o *Síria em Fuga*, na categoria de documentário de modo participativo, em que não apenas Anastasia Popova participa em campo, sendo filmada dentro de cenas de conflito, como também dá testemunho do que viu e ouviu, intercalando com os testemunhos de outros assistentes de filmagem e dos sírios. No documentário de Anastásia Popova parece haver outras pessoas conduzindo as entrevistas, pois ela mesma fornece depoimentos na condição de entrevistada, olhando para alguém que não aparece na tomada, aparentemente de maneira espontânea, se tornando, claramente, personagem de seu próprio documentário.

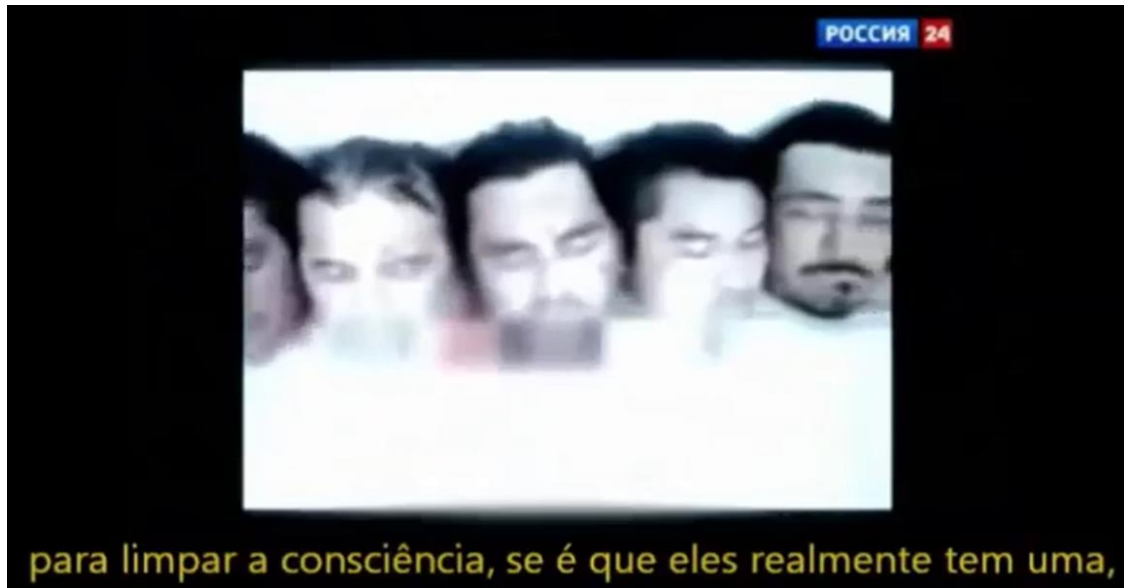
Apesar de ser, dos três, o documentário mais parcial, logo em princípio a cineasta aparece afirmando que se trata de um ponto de vista sobre a guerra, sendo a única dos três a tomar esse cuidado. Porém, seu discurso é insistentemente maniqueísta, não abrindo espaço para uma relativização em relação aos responsáveis pela guerra, e se apoiando em valores considerados incontestáveis, como o direito à vida, à liberdade e à fé, os quais alega que foram infringidos violentamente por aqueles que dizem estar lutando justamente pela liberdade do país. O documentário apresenta os soldados do Exército Sírio na condição de heróis e, na condição de culpados, apontam para o Exército Livre e os rebeldes. Apesar de não citar nomes, fica evidente que a voz documentária associa essa oposição às atrocidades da guerra, e associa os mesmos aos extremistas islâmicos, pois estão sempre se referindo a um conflito religioso. Além das cenas filmadas pela equipe, o documentário também se difere dos outros dois porque traz imagens que foram coletadas de outras fontes para auxiliar a reforçar o argumento das testemunhas, enquanto os outros dois se apoiaram apenas nas suas próprias imagens.

A perspectiva é típica do sujeito da câmera agindo ameaçado, porque as filmagens sempre são feitas na retaguarda das estratégias dos soldados, portanto, o sujeito está sempre

fugindo de tiroteios, se escondendo de possíveis terroristas, cenas que conferem certa tensão ao espectador, principalmente quando se observa que não existe muita preocupação em esconder a violência extrema, mas nesse caso o sujeito da câmera encara a morte, mas não é finalizado por ela. Parece, portanto, se tratar de um hibridismo entre esta categoria e a categoria de sujeito da câmera tentando agir, mas impotente ou o sujeito da câmera agindo profissionalmente, porque, por uma questão de preservação da integridade ou mesmo de profissionalismo, o sujeito filma, mas sem interferir diretamente nas ações, apenas carregando a câmera, às vezes na mão, quando está em momentos de conflito, às vezes com equipamento mais estático, como quando faz entrevistas em momentos de menos tensão.

Existe uma cena nítida de uma encenação em *Diário da Síria*, que é num momento em que é filmada uma pessoa deitada no chão com a face ensanguentada, que a princípio parece ser mais uma das imagens violentas que o documentário mostra. A câmera está posicionada em frente ao rosto dessa pessoa, de maneira que pareça que o sujeito da câmera está deitado bem em frente a ela. O sentido da cena é quebrado a partir do momento em que essa pessoa deitada ao chão acena para a câmera com a cabeça e faz um sinal com os dedos, afirmando, gestualmente, “a área está limpa, pode vir”. Aquela pessoa, portanto, fazia parte da equipe e estava encenando, e não é possível saber se tratava-se de uma situação real, em que aquela encenação era necessária para que a equipe não tivesse riscos ou se foi uma situação encenada propositalmente, uma simulação feita apenas para criar o efeito de que o sujeito da câmera experimentasse a sensação de estar participando, dentro da guerra, de uma fuga da morte, ou simplesmente que ele se sentisse parte da equipe.

O documentário é marcado por cenas de extrema violência, como execuções ao ar livre, pessoas sendo decapitadas, queimadas e tendo membros do corpo cortados. O espectador enfrenta duas possibilidades: ou a de uma repulsa causada pela agonia de ver aquele sangue fresco correndo sem censuras (algumas cenas são levemente censuradas com uma faixa pixelizada, mas que não ameniza tão significativamente) ou a de um prazer que se disfarça como curiosidade ou meramente uma revolta com a crueldade que as cenas denunciam. As cenas com declarações de terroristas confessando desde a degolação de “amigos” até o estupro de mulheres e crianças também são nauseantes, ainda mais pela expressão de indiferença de quem o confessa, mas, por outro lado, tornam o documentário muito mais atraente, na medida em que mexe com os sentidos do espectador.



**FIGURA 5:** Cabeças decapitadas em fileira são exibidas enquanto um soldado do Exército Sírio afirma “Eles matam pessoas pacíficas e gritam ‘Allahu Akbar’ para limpar a consciência, se é que eles realmente têm uma”. Cena de *Diário da Síria* (2012).

As imagens fortes são uma forma de apontar a oposição como “demônios”; em um dos depoimentos um militar chega a utilizar exatamente essa palavra para se referir a eles, o que, de acordo com Bill Nichols, é um dos artifícios recorrentes na linguagem retórica. O intercalar dessas imagens com as cenas de heroísmo do Exército Sírio certamente conduzem o espectador a fazer uma comparação, na qual não é concebível defender essa oposição, deixando nítido que as imagens e o apelo emocional são utilizados como indícios concretos, ainda que na categoria de demonstração aparente, de que eles estão certos e os que pensam o contrário são “loucos e desalmados”, como ele mesmo afirma.

Em contraste com o documentário *Os Capacetes Brancos*, em que a primeira cena de heroísmo já vem acompanhada do grito “Allahu Akbar” (Deus é Grande), neste, todas as cenas de terrorismo são marcadas por essa expressão, que se confunde com um grito de guerra, o que não se pode afirmar com propriedade que não o seja. É evidente que o documentário *Diário da Síria* fala de um conflito religioso mais do que de um conflito político, no entanto os religiosos extremistas são sempre associados aos rebeldes e aos militares do Exército Livre, que são a maior oposição ao governo sírio. Em nenhum momento o documentário cita nomes de partidos, nem mesmo o nome de Bashar al-Assad, o que pode acabar camuflando o teor político que ele carrega. Um exemplo claro disso foi uma das resenhas encontradas na internet sobre esse documentário, intitulado *O Diário da Síria: sem política, apenas pessoas contando suas histórias*<sup>6</sup>, cujo próprio nome já sugeria seu conteúdo.

<sup>6</sup> No original: *The Syrian Diary: No politics, only people telling their story* (2012). Disponível em: <<http://www.silviacattori.net/article4086.html>>.

Isso pode ser uma prova de que Popova conseguiu camuflar bem o aspecto político de seu documentário, o que se torna propício para a interpretação de que só existe a intenção de contar a história das pessoas, mas sem parcialidade política.

O documentário também denuncia e reprova a invasão do país por estrangeiros que se aproveitaram da situação para lutarem por seus interesses particulares dentro do território sírio. O documentário *Síria em Fuga* também denuncia essa invasão, no entanto informa que esses estrangeiros são apoiadores do regime, enquanto *Diário da Síria* associa os estrangeiros à oposição ao regime. Essa reprovação é reforçada quando as cenas de violência intercalam subitamente com as cenas dos discursos de algumas autoridades desses países contrários a Assad, em que fica claro, por mais que carreguem um tom de resistência, que elas se posicionam em apoio à Síria, em evidente contraste com que as cenas e as declarações das testemunhas previamente afirmaram, causando um estranhamento. Somente quando uma das autoridades sírias discursa é que se pode perceber que o que ela fala segue a mesma linha de pensamento que as demais testemunhas do documentário afirmam.



**FIGURA 6:** Em um recorte, o Presidente Barack Obama afirma que “o governo sírio deve parar de atirar contra manifestantes e permitir protestos”. As cenas que antecedem mostram corpos de civis que tiveram seus corpos mutilados e queimados pelos “manifestantes”. Cena de *Diário da Síria* (2012).

A escolha desse estilo de continuidade, como bem observa Nichols (2010), gera uma quebra da familiaridade com as cenas anteriores, para então fazer com que o espectador seja obrigado a compreender a relação entre elas e, por fim, captar, nesse caso, a ironia que essas cenas sugerem. Cenas que destoam do que as imagens imediatamente anteriores mostram obrigam o espectador a buscar sentido, e, nesse caso, a ironia sugere que o espectador

reconheça a verdadeira face daqueles a quem essas autoridades se referem como “manifestantes”.

Nem sempre as violências registradas pelo documentário são explícitas, mas em determinadas ocasiões são narradas por meio de depoimentos orais, o que remete à linguagem da tragédia de cunho político, em que predomina a descrição verbal sobre a encenação de acontecimentos violentos, sem diminuir a intensidade da violência. Um exemplo disso é na cena em que um dos soldados conta como seu pai e seu irmão foram mortos enquanto tentavam resgatar vítimas prestes a serem fuziladas pelos rebeldes e em seguida conta que os rebeldes mataram uma mulher grávida, cortaram sua barriga e jogaram futebol com o feto. Não é necessária a mediação da imagem do acontecimento para que o espectador fique horrorizado.

## 6 ELEMENTOS DE PERSUAÇÃO PELA RETÓRICA E SUAS POSSÍVEIS INTERFERÊNCIAS DE SENTIDO

O gênero retórica é, de acordo com Nichols (2010), uma estratégia discursiva à qual se recorre em temas para os quais não existe um posicionamento unânime, a fim de convencer e persuadir por meio de argumentos menos rígidos e mais subjetivos. Nos três documentários, são corriqueiros os discursos que levantam questões subjetivas, como a humanidade e a empatia.

A linguagem da tragédia, em todo caso, prevalece sendo parte da retórica comum utilizada pelos três documentários. Os depoimentos, os choros, a menção à morte de pessoas inocentes são cenas que carregam uma energia emocional, e nisso consiste o grande poder retórico de um documentário, como sugere Nichols (2010, p. 90):

Grande parte do poder do documentário, e grande parte de seu poder de atração para governos e outros patrocinadores institucionais, está em sua capacidade de unir prova e emoção na seleção e no arranjo de sons e imagens. Como é poderosa a exibição de mortos e moribundos como prova do Holocausto; como é convincente a exibição, como prova de costume retrógrado, da imagem de alguém tomando água de um riacho em que acabamos de ver um porco chafurdando. Tais imagens não só fornecem uma comprovação visível como trazem com elas uma energia emocional, estimulada pela maldição indexadora da própria crença que temos em sua autenticidade. De maneira extremamente eficaz, relacionam o argumento com o mundo histórico e com nosso próprio envolvimento com o mundo.

Apesar de comovente e, no mínimo, instigador, será que é possível acreditar que os cineastas, diretores ou roteiristas destes documentários em questão realmente utilizam as imagens trágicas, na composição das cenas, com ingenuidade? Sem qualquer interesse ou objetivo particular? O fato é que as imagens são escolhidas cautelosamente para este fim, para não dizer que são desejadas por eles. É viável, portanto, pontuar algumas das principais retóricas presentes nos documentários-objetos, para identificar sua linguagem.

É difícil medir exatamente quais foram os objetivos ambicionados e ocultos dos diretores de cada documentário analisado, mas não é difícil acreditar que a retórica e os recursos estéticos utilizados nas produções não foram selecionados sem propósito, ainda que a conceituação não fosse familiar a eles. De alguma forma, eles sabem que determinados tipos de imagem atraem mais do que outros. Mais do que isso, a imagem comunica e, se comunica, por que também não seria capaz de argumentar? Nada é sem propósito, ainda que o propósito seja, paradoxalmente, ser sem propósito. Portanto tudo é argumentativo. E o que é argumentativo necessariamente utiliza uma linguagem.

Os três documentários, apesar de guardar suas características particulares, têm em comum o fato de compartilharem de uma mesma linguagem para a fundamentação dos seus argumentos. Uma linguagem que se consolida no caráter trágico desta guerra, e que não é reduzida apenas à falada ou à escrita, mas é, também, de uma categoria que reside no campo imagético. Ambos se apoiam na tragédia da morte e da guerra na Síria para reforçar o ponto de vista que defendem. E é sobre isso que essa seção irá discorrer.

### **6.1 A retórica estratégica nos documentários**

A apresentação dos fatos mais ligados às questões de valores e moralismos é característico da estratégia retórica cerimonial, abordada por Nichols (2010). O subgênero, segundo ele, se diversifica por não guardar comprometimento com imparcialidade, e enquanto apresenta pessoas com aspecto angelical, apresenta outras com aspecto demoníaco. Essa característica foi encontrada nos três documentários, embora em *Os Capacetes Brancos* e *Síria em Fuga* essa polarização aconteça de maneira mais amena, já que o primeiro foca predominantemente na exaltação do trabalho dos voluntários da Defesa Civil Síria e somente em algumas ocasiões eles mencionam “o inimigo” e o segundo acaba apresentando os dois ou mais lados da moeda, mas é notável que ele está dando, entretanto, prioridade a apenas um, o que pode passar a impressão de que na verdade seja o único.

Os três documentários se serviram da imagem de inocentes para comover o espectador. Neles, não foram poupados tempo e esforços para retratar imagens e depoimentos de crianças sobreviventes. Uma criança chora sob o corpo do pai, em seguida os capacetes brancos comemoram quando conseguem retirar um bebê recém-nascido dos escombros. Os militares do Exército Sírio são filmados ao lado de crianças sendo abraçados e idolatrados por elas. As crianças de uma escola são filmadas contando seus traumas, e uma delas, quando questionada sobre o que significa a guerra, responde “guerra é bombardear crianças pequenas”. As imagens não só de crianças, mas de mulheres e idosos, que são as metáforas mais consensuais que se tem da imagem de vítima, possuem um grau de intensidade. Não está no topo do eixo da intensidade, da qual fala Ramos, porque a este lugar pertencem as imagens mais obscenas, em todos os sentidos – a não ser no caso de a imagem obscena envolver estes –, mas também não ocupa um lugar de grau zero de intensidade, visto que este espaço cabe às imagens que não atraem em nada. O uso da imagem dessas vítimas, vinculadas aos discursos dualistas, é um convite ao espectador para que se posicione contra aqueles que causaram dor a essas testemunhas de guerra.



**FIGURA 7:** um senhor chora enquanto contam que sua família foi morta por rebeldes e ele foi salvo pelo Exército Sírio. Dias depois ele também foi morto. A cena seguinte mostra o rastro de sangue em sua casa, e nas paredes, estava escrito “Por sua língua grande”. Cena de *Diário da Síria* (2012).



**FIGURA 8:** um dos voluntários entrega um bebê com a face ensanguentada para ser cuidado. Cena de *Os Capacetes Brancos* (2016).



**FIGURA 9:** uma moradora do campo de refugiados de Bab al-Salam, em Azaz, Síria comenta que fugiu de Raqqa porque seus 5 filhos tinham medo dos bombardeios aéreos. Cena de *Síria em Fuga* (2015).

Nos três documentários os seus diretores procuraram filmar cenas de tensão e conflitos armados entre as facções. Eles parecem estar em risco ou ameaçados em várias ocasiões. Uma coincidência encontrada tanto em *Diário da Síria* como em *Síria em Fuga* foram os momentos de conflito armado em que aqueles que carregam a câmera são orientados pelos próprios colegas a desligarem-na para preservarem suas vidas, e é quando acontece um *blackout* repentino. Em *Os Capacetes Brancos* o *blackout* também acontece, mas neste caso após um bombardeio. Essa suposição de ameaça, para Ramos, é lar da imagem-intensa, porque o *blackout* sugere a própria morte, que pode não ter acontecido de maneira literal no documentário, mas aconteceu para o sujeito da câmera por alguns segundos.

A imagem-intensa é a que predomina em *Diário da Síria*. Imagens de várias cabeças degoladas ou das próprias cenas de degolação, vídeos de pessoas sendo executadas com dezenas de tiros, cenas de terroristas cortando os membros de suas vítimas. A diretora não quis poupar o espectador, mas causar choque. Essas são as imagens que Ramos (2008) afirma estar no topo do eixo da intensidade. São imagens que pertencem, como chama o autor, à categoria de *imagem-intensa-paradigmática* ou *imagem obscena*. O sujeito da câmera parece até mesmo ser um sádico cruel. Ramos (2008) diz que é na junção do prazer com a dor que esse sujeito da câmera agindo com crueldade nasce.



**FIGURA 10:** uma execução é filmada enquanto a jornalista resgatada das mãos de rebeldes conta que o operador assistente do jornal foi morto com 60 tiros por rebeldes estrangeiros, porque encontraram uma imagem da bandeira da Síria em seu celular. Cena de *Diário da Síria* (2012).

Os outros dois documentários são mais amenos em relação à quantidade e intensidade da violência que mostram, mas não deixam de mostrar. Em *Os Capacetes Brancos*, são mostradas cenas chocantes de bombardeios, que acontecem muito próximos do sujeito da

câmera, em um deles ele chega a ser derrubado devido à proximidade com a bomba. Algumas vezes aparecem imagens de pessoas feridas e até mesmo mortas. Em *Síria em Fuga*, as cenas mais chocantes são tiradas de fontes externas. A filmagem de Alan Kurdi morto é um exemplo, que aparece nas primeiras cenas. Em outro momento, aparecem os Soldados Sírios cercando e espancando um civil que já estava caído. As demais violências, neste documentário, se concentram no campo verbal, em vários depoimentos que relatam as barbáries vividas pelos civis.

Foi interessante notar, também, que a linguagem que os três documentários utilizam é tão semelhante, que em alguns casos eles parecem estar discutindo entre si. Por exemplo, enquanto em *Os Capacetes Brancos* uma das cenas em que a morte de um dos voluntários é noticiada, um deles afirma que “os capacetes brancos sempre são alvo”; em *Diário da Síria*, uma jornalista, sequestrada pelos rebeldes e resgatada pelo Exército Sírio afirma, com praticamente as mesmas palavras, que “todos os jornalistas do lado do governo são alvos, quando você está com o exército, você é o alvo principal”.

Enquanto nessa cena ela parece discutir politicamente com *Os Capacetes Brancos*, em outra parece discutir politicamente com *Síria em Fuga*, pois neste último há uma cena em que um dos entrevistados conta como a guerra teve início: “Começamos com manifestações pacíficas, nossas demandas eram a saída do presidente Bashar al-Assad e o fim do seu regime, um regime injusto, brutal”; por outro lado, em *Diário da Síria*, logo após uma cena em que um dos combatentes da oposição confessa ter estuprado uma criança na frente de seu pai durante uma parada na estrada para Homs e ter esquetejado um dos soldados que matou, um dos assistentes da equipe do documentário pergunta “Como você pode chamar essas pessoas de ‘oposição pacífica?’”. Esses casos evidenciam que se trata de um conflito de dimensão ideológica tanto quanto física. Quanto a isso, Bill Nichols já dizia que, quando existem duas ou mais ideologias, existe margem para a competição entre elas, e não é preciso argumentar que essa competição, aqui, aconteceu por meio das vozes dos documentários.

A própria forma como os civis que se opõem ao presidente são chamados, em cada documentário, de acordo com quem está se referindo a eles e com o posicionamento em relação a eles, já mostra como a linguagem verbal é utilizada como arma na composição da linguagem visual. Eles se denominam *combatentes da liberdade*, mas pelas autoridades que querem a saída de Bashar, eles são chamados de *manifestantes* ou *civis*, e aqueles que se opõem aos ideais deles os chamam de *rebeldes*, quando não de *monstros* ou *demônios*. É interessante notar, também, que, enquanto os personagens de *Diário da Síria* (que apontam os rebeldes como responsáveis pelo início da guerra) e de *Os Capacetes Brancos* (que apontam o

regime de Bashar al-Assad como responsável pela guerra) utilizam a palavra *guerra* sem nenhuma resistência, em *Síria em Fuga*, Chaim (que defende a oposição ao governo) procura não utilizar essa palavra, dando preferência para a palavra *revolução*, palavra que já diz muito sobre ele e seu posicionamento. É diferente afirmar que determinada comunidade começou uma *revolução* ao invés de afirmar que ela começou uma *guerra*.

Mais um exemplo que mostra como a retórica verbal é um artifício recorrente e muito bem organizado para conduzir o espectador desse documentário a determinado posicionamento é de uma cena de *Diário da Síria*, em que um militar do Exército Sírio afirma que os rebeldes usam palavras profundas e bonitas como *liberdade* como uma estratégia para alcançar aliados que aceitem destruir a Síria em prol desse ideal maior. Talvez ele nem tenha percebido que, da mesma forma, ele mesmo utilizou palavras profundas e bonitas como *amor* e *bondade* para descrever o caráter do povo sírio e sugerir que aqueles que destroem seu país perderam sua identidade nacionalista. Da mesma forma, o espectador pode não perceber que os documentários em análise também utilizam esse vocabulário sugestivo e que apela claramente para o lado afetivo, com palavras como *vida*, *ser humano*, *família*, para comover e persuadir o espectador a se conectar afetivamente com a narrativa e a pensar empaticamente como eles. Fora do enquadramento das câmeras, no entanto, em contraste com os outros documentários, é possível chegar à conclusão de que, aparentemente, tanto um quanto o outro têm mãos sujas.

Outra semelhança na linguagem entre os três documentários é a presença do que Nelson Rodrigues (*apud* RAMOS, 2002) chama de *narcisismo às avessas*. Fenômeno que merece uma seção exclusiva apenas para sua observação, e que será abordado posteriormente (6.2.1).

## **6.2 A simulação de imparcialidade**

Costuma ser recorrente pensar que a imparcialidade é a maior virtude do cineasta de documentário. Já foi dito que, dos documentários em questão, o *Diário da Síria* é o mais tendencioso, não só pelo envolvimento da Rússia com a Síria ou por seu posicionamento tenaz e fechado a qualquer diálogo, como pelo apelo a imagens grotescas de violência. Seria fácil, portanto, chegar à conclusão de que este documentário merece menos atenção que os demais, por não passar a mesma sensação de credibilidade dos outros dois. O próprio Bill Nichols (2010, p. 87) diz que

Alusões de parcialidade e exagero criam a convicção de que o que vemos não é o que um escrutínio cuidadoso dos fatos revelaria; o que vemos é uma ênfase exacerbada na maneira pela qual esses filmes veem o mundo histórico de um determinado ponto de vista. A singularidade do ponto de vista capta nossa atenção; sua idiossincrasia leva-nos a acreditar nele como uma representação que, deliberadamente, abala a credibilidade, para questionar nossa costumeira disposição de crer em filmes que adotam as mesmas convenções que esses filmes subvertem.

No entanto, existem argumentos que refutam essa conclusão, considerada por eles precipitada; todos implicam na existência de algum gênero de simulação, que serão trabalhados em seguida.

### 6.2.1 A perda de referências externas e o narcisismo às avessas

Um exemplo que ilustra essa simulação, que já foi sinalizado, é a própria escolha dos cineastas de *Síria em Fuga* e *Os Capacetes Brancos* de basearem seus argumentos nas suas próprias imagens, tomando-as como referência absoluta. Em apenas dois momentos em *Síria em Fuga* são mostradas cenas que não foram feitas pelo cineasta, mas predominantemente as imagens coletadas foram produzidas exclusivamente para o documentário. Já em *Os Capacetes Brancos* isso não acontece nenhuma vez, ou pelo menos fazem parecer que não.

Christoph Wulf (2013) já havia denunciado essa estratégia com um olhar pejorativo. Nas palavras do autor, ela desencadeia em “jogos intoxicados de simulacros e simulações” (2013, p. 34). A consequência da dissolução da imagem de seus vínculos com a realidade é que ela passa a ceder espaço às falsas aparências. Quando as imagens são produzidas partindo de si mesmas como fonte, de acordo com o autor, o resultado é, além de uma inevitável perda das raízes referenciais das imagens, a arbitrariedade e o descomprometimento. O autor também afirma que tal resultado afeta a própria vida, isso porque ocorre uma mesclagem ou, no mínimo, uma confusão entre arte, vida, realidade e fantasia. Quando a teoria é aplicada aos conflitos da guerra, essa interferência na vida não é apenas um eufemismo, é literal. Há vidas em jogo.

Não é apenas Wulf que defende essa teoria. Jean Baudrillard (1991) também argumenta que a aniquilação dos referenciais é uma constante na era das simulações. Enquanto aqueles dois documentários partiram de si para sustentar seu posicionamento, em *Diário da Síria*, recorreu-se constantemente a outras fontes imagéticas. É nítido que algumas das imagens desse documentário, principalmente as que flagram as cenas mais brutais e sangrentas, que parecem ter sido filmadas pelos próprios terroristas, considerando a proximidade e a interação dos terroristas com o agente que as filma, são filmagens caseiras, feitas por câmeras de celular, com resolução e tamanhos bem divergentes da câmera oficial, o

que deixa o documentário até mesmo esteticamente incômodo. Da mesma forma, quando o espectador considera um dos documentários como única fonte de referência sobre o fato, o risco é igualmente considerável.

Costa (1999) também denuncia esta prática. Ele afirma que o suporte técnico das imagens possibilita a construção artificial da realidade e faz com que não exista distinção entre o real e sua representação. O real acaba por se afastar, conseqüentemente, de seu referente, por meio da simulação, da montagem, da computação gráfica e inclusive nos veículos usados como fonte de informação.

Um exemplo que melhor ilustra o perigo dessa atitude é considerar que podem existir – para evitar a generalização ao dizer que existem indubitavelmente – instituições e poderes com interesses por trás dos discursos que um documentário defende. No caso de *Os Capacetes Brancos*, por exemplo, é possível visualizar melhor os bastidores desse argumento ao entender que seu realizador é britânico e seu patrocinador, americano. Ao relembra o capítulo sobre a história e classificação do documentário enquanto gênero, em que Ramos (2008) destaca que o financiamento de documentários por parte do Estado para fins de propaganda política nasceu e percorreu a tradição do cinema britânico desde a origem do gênero, é possível que tal informação mude a maneira de olhar para *Os Capacetes Brancos*.

É válida a crença de que esse documentário poderia ser uma exceção, mas considerar o contexto histórico e político dessa guerra é imprescindível antes de tal conclusão. Como já foi mencionado, assim como os Estados Unidos, o Reino Unido, que é também seu aliado, é contra o regime de Bashar al-Assad, e o discurso corriqueiro deles em relação à guerra é de que o governo sírio deve conceder liberdade política e liberdade de expressão à população. O documentário, portanto, assumiu o mesmo discurso das autoridades políticas e institucionais de seu país. Ambos têm interesses econômicos na Síria, por estar localizada no mediterrâneo oriental, onde há largos rios com território bom para a agricultura e onde há mais possibilidades de transição entre as potências ocidentais e seus domínios localizados na Ásia, sobre os quais teriam maior controle caso o presidente fosse derrubado. Sem contar que seu território é rico em petróleo e gás natural, o que engorda os olhos de qualquer autoridade economicamente ambiciosa (ZAHREDDINE, 2013).

Ao confrontar o que esse documentário diz com uma fonte mais independente e alternativa, o discurso é outro. Para esta pesquisa, dois refugiados sírios, residentes no Brasil, foram entrevistados a respeito do conflito na Síria e ajudaram a perceber vários equívocos. A Testemunha 1, antes mesmo que fosse questionada a respeito dos capacetes brancos, afirmou que a Defesa Civil da Síria possui muitos aliados da Al-Qaeda, trabalhando para aumentar sua

popularidade frente à população síria, e assim, como consequência, diminuir a popularidade do presidente Bashar al-Assad. Ao pesquisar sobre a procedência dessa afirmação, foram encontradas várias fontes nacionais e internacionais que concordavam com ela. Inclusive um vídeo do próprio Bashar al-Assad dizendo que os terroristas do Estado Islâmico sabem que são malvistas pela crítica mundial, e a Defesa Civil Síria foi uma estratégia para mudar a forma como eles são vistos, de um rosto feio para um rosto humanitário (SYRIAN ANALISIS, 2017).

Essa afirmação dá margem para uma preocupação intensa a respeito da indiscutibilidade do documentário, não apenas do documentário em questão, nem apenas dos demais, mas do gênero documentário, que, de acordo com Nichols (2010), é um gênero que, por guardar uma relação mais direta com a realidade, costuma receber uma credibilidade inquestionável. Essa indiscutibilidade conferiu ao *Os Capacetes Brancos* uma indicação ao Nobel da Paz, o Prêmio *Right Livelihood* de 2016 e o Oscar de melhor documentário em 2016, sendo este ovacionado por uns enquanto parte dos sírios o repreendiam veementemente.

Com uma visão muito semelhante a essa, o documentário *Síria em Fuga*, ao retratar depoimentos de pessoas que foram vítimas da guerra, dá preferência para pessoas de dentro do Exército Livre ou pessoas que possuem algum discurso de oposição aos apoiadores de Bashar al-Assad, que alegam ser o responsável pela persistência da guerra e pelos ataques mais violentos. No entanto, A Testemunha 2 afirmou que o país, antes de 2011, era muito tranquilo, havia liberdade religiosa, os feriados cristãos e muçulmanos eram respeitados e a economia era boa o suficiente pra não existir pessoas morando na rua como ele vê com frequência no Brasil. Na visão dele, foram os rebeldes que, com sua ideologia radical, aliados a forças militares extremistas, deram início à destruição da Síria, e não o governo, como a mídia insistiu em afirmar. Ele, inclusive, compartilhou um profundo respeito pelo presidente sírio, elogiando sua administração e declarando que sempre houve liberdade na Síria, diferentemente do que alegam os rebeldes.

Outra refutação ao que o documentário diz é que, em determinado momento, um dos entrevistados afirma que o maior aliado do Estado Islâmico era o pai do presidente Assad. Um dos refugiados entrevistados, no entretanto, argumentou que até os costumes do presidente Assad são diferentes de um muçulmano radical. Por meio de uma fotografia selecionada por ele, que mostra o presidente, vestido de terno, com sua esposa, usando vestido, ao lado do presidente do Qatar, usando a gutra, a kandoora, e sua esposa, vestindo a abaya e a shayla. Que são os trajes tradicionais no Islamismo, ele argumentou que essa possibilidade pode ser excluída, pois um muçulmano radical certamente usaria as vestimentas tradicionais. De fato,

existem fontes, como é o caso de Chacras (2014), que afirmam que Bashar al-Assad sequer siga os hábitos religiosos alauitas, nem mesmo o jejum durante o Ramadã, tendo ele mesmo, como alauita, se casado com uma mulher sunita não radical. Embora defenda o presidente e o trabalho do Exército Sírio, o entrevistado não negou, no entanto, que o Exército Sírio tivesse sangue nas mãos. Ele mesmo veio para o Brasil porque foi intimado a servir ao Exército Sírio, mas negou, de acordo com ele, porque sabia que teria que matar, o que se julgou incapaz de fazer. A punição por negar o serviço militar na Síria é o exílio.

Apesar de os dois refugiados terem concordado mais com o discurso de *Diário da Síria* e terem ajudado a identificar incoerências em *Os Capacetes Brancos* e *Síria em Fuga*, em relação a considerá-los como referenciais absolutos, o documentário *Diário da Síria* também não está imune à identificação de simulações. Vale considerar que o documentário foi divulgado pelo canal Rússia-24 (Россия-24), que pertence ao órgão que funciona como comitê de televisão e rádio para o governo russo. De acordo com o *site* Concepts (2014, p. 01):

O canal aspira proporcionar um amplo e imparcial esboço da vida em todas as regiões da Rússia a partir de seu enclave europeu de Kaliningrado a Vladivostok, no Extremo Oriente. No entanto, é acusado por países ocidentais de ser um megafone para a propaganda do Estado russo<sup>7</sup>.

Este é, portanto, o documentário que mais guarda envolvimento com uma instituição política, ou pelo menos que mais deixa nítida essa relação. Vale lembrar que a Rússia foi a principal fornecedora de armas e de força aérea para o Exército Sírio e que mais ofereceu apoio diplomático para a Síria perante a ONU. Seria improvável que essa instituição veiculasse um discurso que fosse incoerente com o posicionamento dela mesma. Lembrando, ainda, que Putin possui vários interesses políticos em ser aliado do governo sírio, pois sua estratégia consiste em diminuir influência dos Estados Unidos nas áreas que são convenientes a ele e, conseqüentemente, aumentar a sua (JOFFÉ, 2012). Em uma entrevista sobre sua experiência na Síria, Popova, quando questionada sobre a tendência propagandística do canal Russia 24, se defende afirmando:

É fácil atacar o mensageiro quando não gosta da mensagem. Quando as pessoas veem relatórios feitos de quartos de hotel confortáveis no Líbano, citando “informações não verificadas” de ativistas sobre supostas atrocidades do governo, eles cantam “Sim! Sim! Matar o ditador do mal!”, Mas quando alguém realmente gasta um tempo considerável na Síria tentando descobrir o que está acontecendo,

---

<sup>7</sup>No original: The channel aspires to give a broad and impartial outline of life in all of Russia’s regions from its European enclave of Kaliningrad to Vladivostok in the Far East. However, it is accused by Western countries as being a bullhorn for Russian state propaganda.

então volta e diz: “Ei, pessoal, isso não é TUDO o que está acontecendo...”, as pessoas marcam isso como propaganda do governo. Então, o que posso responder? Que uma passagem para a Síria não é tão cara e suas fronteiras estão abertas. Mais de 300 meios de comunicação estrangeiros trabalharam lá e enviaram seus relatórios pela Internet, livremente e sem qualquer censura do governo sírio; 3G está disponível em todo o país. Se você não confia em mim, “uma jovem repórter de um canal estatal russo”, vá e veja por si mesmo. Mas não se surpreenda ao terminar em uma realidade alternativa.

Para melhor esclarecer como, na prática, a perda de referenciais tem sido explorada nessa guerra, é conveniente mencionar uma cena de *Diário da Síria*, na qual ocorre a denúncia de uma prática de simulação típica dos extremistas. Uma das testemunhas oculares da guerra, Nabili, de 50 anos, morador de Homs, afirma, em determinado momento: “Eles fazem estes filmes e afirmam que o exército fez. Tudo de ruim: o exército; Tudo de bom: combatentes da liberdade. Eles querem dizer... eles alegam que o povo os apoia. Isto não é verdade”. Essa declaração é emblemática para o tema do uso da imagem como referencial absoluto. Alguém sem conhecimento sobre o contexto dessas imagens pode ser facilmente manipulado por elas e pelo discurso que as atravessa. Em outro momento, ela entrevista um dos rebeldes que admite ter degolado três de seus amigos porque eles haviam se confessado traidores, e depois implantaram explosivos em casas onde já havia pessoas mortas para fazer parecer que havia sido obra do Exército Sírio. Outro caso de manipulação por parte do “inimigo”, que faz o espectador repensar a sua crença nas imagens por eles registradas e em suas legendas.

Nessa última prática mencionada observa-se, também, que a imagem é utilizada para apontar o outro. Isso consiste, na verdade, em uma das características que unem, como já foi dito, a linguagem imagética dos três documentários: nenhum deles foi feito na Síria ou por um sírio. Nelson Rodrigues tem um nome para isso: *narcisismo às avessas*. Fernão Ramos (2002) explica que o narcisismo às avessas de Rodrigues é quando, ao invés de ter o foco sobre si, coloca-se o foco sobre o outro e isso acaba por excluir, automaticamente, aquele que descreve de fazer parte da mesma condição daquele outro. Na análise de Fernão Ramos sobre o narcisismo às avessas no cinema brasileiro (RAMOS, 2002, p. 13), ele faz uma consideração aplicada ao seu objeto de pesquisa, mas que se encaixa com precisão no objeto de pesquisa deste estudo:

Estamos nos referindo às estratégias desenvolvidas por filmes-chave da Retomada, para promover emoções no espectador, por meio de mecanismos de catarse que incidem sobre uma representação, acentuadamente negativa, de aspectos da vida social brasileira. Em uma rota de fuga, a satisfação catártica desse espectador não se direciona mais para o universo representado propriamente, mas identifica-se com a postura acusatória que a narrativa sustenta, como instância enunciadora. [...] Se a nação como um todo e, em particular, o estado brasileiro são cobertos com “estatuto

da incompetência”, aquele que acusa marca, pela iniciativa de acusar, seu não pertencimento à comunidade dos incompetentes.

É curioso salientar que Fernão Ramos se refere a essa estratégia retórica pelo termo *masoquismo primário*, que é evocado pela polaridade representada no cinema e que incide na satisfação e na catarse, na medida em que o espectador assume uma posição acusativa, que ele afirma ser masoquista, pois o espectador sente uma espécie de prazer “com a cascata iconoclasta de seus dramas” (RAMOS, 2002, p. 14). Ele diz que há, nesse masoquismo primário, um *naturalismo cruel* ou *prazer perverso* que permeia o cinema contemporâneo e afeta tanto a produção da ficção como do documentário. Em suma, ao apontar o outro como cruel, eu me excluo da condição de cruel, por isso não há interesse algum em mostrar o outro como o herói (RAMOS, 2002, p. 13).

#### 6.2.2 A aniquilação das oposições binárias

Já foi antecipado que muitas fontes jornalísticas e midiáticas apresentaram a guerra da Síria com conteúdos de considerável tendenciosidade, o que pode ser visto, não sem fundamento, como um equívoco e até mesmo uma falha. Porém há quem defenda, também com fundamentos, que a imparcialidade, ou pelo menos a aparência de imparcialidade, é a maior aliada da simulação.

Enquanto o documentário *Diário da Síria* procurou apresentar apenas um lado da história, que é claramente um lado permeado de interesses, o documentário *Os Capacetes Brancos e Síria em Fuga* foram notavelmente mais amenos, não apenas em apresentar seus discursos de oposição, mas em fugir de expor, em excesso, imagens de violência extrema, como o fez o primeiro. Como já foi dito, René Girard (1990) e Jean Baudrillard (1991) apontam essa tentativa de amenizar as diferenças, ou mesmo extingui-las, como uma outra forma de violência.

Jean Baudrillard sustenta que a indistinção entre os polos é ambiente propício para a simulação, ou seja, a manipulação. Um exemplo envolvendo os conflitos do Oriente Médio que ilustra bem como essa aniquilação das oposições binárias é favorável à manipulação foi o caso de um escritor israelense chamado Amoz Oz, que afirmou que os ataques aos palestinos estavam sendo feitos por extremistas judeus, e que eles deveriam ser chamados pelo que realmente são: neonazistas hebreus. Apesar de a fala dele deixar claro que Israel não era uma nação simplesmente de resistência, como muito se divulga, os defensores de Israel utilizaram a fala dele para alegar que ele era uma prova de que havia uma preocupação em Israel com

relação ao radicalismo judaico e, mais do que isso, uma prova de que existia liberdade de expressão e democracia em Israel (HASAN, 2014).

Baudrillard (1991, p. 48) sugere que a imparcialidade estabelece uma espécie de equivalência entre dois polos, ou seja, uma igualdade entre elas, e igualdade sugere pacificação. A pacificação, por sua vez, gera uma dissuasão, que anula a guerra:

A dissuasão exclui a guerra – violência arcaica dos sistemas em expansão. A dissuasão, essa, é a violência neutra, implosiva, dos sistemas metaestáveis ou em involução. Não existe, já, o objeto da dissuasão, nem adversário, nem estratégia – é uma estrutura planetária de aniquilamento dos problemas.

Por essa perspectiva, por mais tendencioso que o documentário *Diário da Síria* possa ser, ele é o que insiste com mais intensidade na existência de um inimigo bem localizado, evitando, assim, que possa existir a aniquilação das oposições binárias, e, conseqüentemente, a ilusão de pacificação. Nesse aspecto ele se distancia daquela violência própria do gênero trágico, que mostra equilíbrio. Isso, no entanto, não exclui o documentário de possuir um caráter violento.

### 6.2.3 A simulação de heroísmo

Baudrillard (1991) também esclarece que não existe só a simulação do crime, mas simulação do heroísmo também, e pode ser ainda mais perigosa que a do crime, porque anula a diferença em que se baseia a lei, ou seja, essa aniquilação da diferença permeada pela simulação de heroísmo é muito mais violenta, porque ela não pode ser punida de acordo com a lei, mas ela engana tanto quanto a simulação criminosa.

Nos documentários *Os Capacetes Brancos* e *Diário da Síria*, vemos exemplos potenciais de simulação de heroísmo. No primeiro, como já foi mencionado, uma cena mostra o resgate de um bebê de apenas 2 meses pelos capacetes brancos. No início da cena é perceptível na face dos voluntários a tensão e obsessão por realizar aquele resgate a todo custo. No momento em que o bebê é encontrado, essa tensão aumenta, pois é possível visualizar apenas a cabeça do bebê, imóvel, calado, preso entre os escombros, uma imagem cheia de intensidade. Quando os capacetes brancos retiram a criança e se ouve o choro dela, o grito de comemoração misturado às lágrimas de consolo é como o clímax do documentário:



**FIGURA 11:** Capacetes brancos comemoram e choram ao resgatar bebê recém-nascido dos escombros após bombardeio. Cena de *Os Capacetes Brancos* (2016).

No segundo caso, do documentário de Popova, uma jornalista, que passou vários dias nas mãos do Estado Islâmico e teve colegas mortos, sendo ela mesma ameaçada de ser violentada e morta, é salva pelo Exército Sírio, e o momento em que encontra seu pai é filmado. Da mesma forma, a intensidade da cena causa um despertar das emoções:



**FIGURA 8:** Jornalista resgatada pelo Exército Sírio após semanas nas mãos de terroristas encontra o pai e chora, dizendo: “Papai, eu voltei”. Cena de *Diário da Síria* (2012).

Nas duas cenas a comoção é grande. Pouco importa, para o espectador, qual é o posicionamento político dos heróis aqui demonstrados, pois vidas que estiveram muito perto

do fim trágico da morte foram resgatadas. Por que alguém iria querer punir alguém que salvou um bebê de um bombardeio? Como é possível alguém querer aplicar sanções a alguém que salvou uma mulher das mãos de terroristas?

Nesse sentido, a Guerra da Síria não é apenas violenta porque se trata de uma guerra armada, mas também é violenta porque existe muita simulação que “dissolve” a verdade. O exemplo dado anteriormente, da denúncia de Nabili sobre o uso de imagens fora de seu contexto, é um exemplo também conveniente para discutir essa questão da simulação do heroísmo, porque, afinal, ele afirma que os terroristas se apoiam nas imagens de heroísmo para reafirmar sua face humanitária, quando, na verdade, de acordo com ele, eles cometem atrocidades.

Para se ter uma noção de até onde essa simulação pode chegar, por exemplo, existe uma teoria de que os salvamentos feitos pelos capacetes brancos são apenas uma estratégia para que a imagem dos voluntários, que na verdade seriam militantes da Al-Qaeda, seja propagada de forma positiva e mais pessoas se unam a eles e se posicionem contra Assad. A Testemunha 1 confirmou essa versão, afirmando que, de dia, eles salvam pessoas mas, de noite, são os próprios terroristas, e que o discurso que eles propagam de serem totalmente imparciais nos salvamentos é uma mentira, já que eles salvam apenas seus aliados políticos. De fato, várias fontes jornalísticas corroboraram tal teoria, e até mesmo utilizando imagens para sua argumentação. Um caso interessante foi quando As Forças Revolucionárias da Síria postaram, propositalmente, um vídeo em que os capacetes brancos participavam do *manequin challenge*, que consiste em um desafio em que pessoas ficam estáticas em uma única pose enquanto são filmadas. A cena é composta por um civil sendo resgatado dos escombros por dois voluntários da Defesa Civil Síria:



**FIGURA 12:** Capacetes brancos aderem ao *manequin challenge*. Imagens divulgadas respectivamente por Eva Karene Bartlett (2017) e Robbie Rosenstand (2017).

O vídeo, além de ter sido duramente criticado por estar levando um tema sério na brincadeira, acabou levantando dúvidas sobre a veracidade das demais imagens divulgadas pela mídia alternativa da oposição. A CNN afirmou que o vídeo postado é praticamente indistinguível dos demais vídeos de Aleppo que mostram os capacetes brancos em ação. De acordo com Tony Cartalucci, do *Centre for Research on Globalization*, a CNN admitiu que era muito suspeito que as vítimas resgatadas pelos capacetes brancos estavam sempre cobertas de poeira e do que aparenta ser sangue, mas sem feridas, o que é completamente diferente de um bombardeio real, onde as pessoas têm seus membros do corpo mutilados; as vítimas resgatadas por eles estão sempre intactas, sem feridas profundas, sem queimaduras ou qualquer outro tipo de trauma normalmente causado pelas armas de guerra. Cartalucci afirma que trata-se de uma das maiores e mais completas operações de propaganda de guerra já concebidas pelas potências ocidentais na tentativa de influenciar a opinião pública em meio aos esforços para haver mudanças no governo sírio. É claro que as Forças Revolucionárias da Síria responderam às acusações e emitiram um comunicado alegando que, na verdade, é Assad quem tem perpetuado histórias falsas e feito propaganda enganosa de acordo com seus interesses (CARTALUCCI, 2017). O ponto é que é muito interessante notar como o critério de avaliação da veracidade ou não de um fato, nesse caso, foi justamente a aparência da violência e do sofrimento extremos, como se esse fosse o único método de confirmar uma simulação.

A associação dos capacetes brancos com a Al-Qaeda também foi reportada inúmeras vezes com apoio em imagens. A imagem abaixo é uma delas, que mostra um dos capacetes brancos entre manifestantes que levantam a bandeira do Estado Islâmico:



**FIGURA 13:** Imagens constataam que um dos Capacetes Brancos é militante de grupo terrorista. Fotos divulgadas por Eva Karene Bartlett (2017).

Se a teoria for muito mais do que uma simples conspiração – pontuando que as teorias de conspiração fazem parte do mesmo universo das simulações – trata-se de um exemplo muito pertinente de simulação de heroísmo. Mas vale lembrar que os exemplos mencionados aqui, tanto no caso do heroísmo da Defesa Civil Síria em *Os Capacetes Brancos* como no caso do heroísmo do Exército Síria em *Diário da Síria*, são exemplos apenas potenciais, pois não se pode afirmar que trata-se de uma encenação, talvez sejam encenações, no entanto o fato de ser ou não verdade, como lembra Nichols (2010), não diminui seu poder de convencimento, e é de persuasão, e não necessariamente de verdade, que esta seção trata. É possível que realmente estas cenas tenham registrado atitudes corajosas e generosas por parte desses denominados “heróis”, mas o perigo é, além de tomar mais uma vez os documentários como referência única, reduzir os agentes envolvidos na Guerra da Síria a apenas o que os documentários afirmam.

Bill Nichols (2010) já havia conferido ao gênero documentário a capacidade de fazer com que um ator social seja apresentado de forma que represente uma comunidade, e ele mesmo viu nisso um lado maléfico, pois aquela comunidade representada pode não dizer respeito a toda a comunidade, principalmente em uma guerra que envolve tantas facções segregadas. Ora, se não existe consenso universal sobre quem é o herói e quem é o bandido na guerra da Síria e se realmente existe um herói e um bandido, isso só pode significar que um dos dois “personagens”, sob essa perspectiva, está fazendo parte de uma simulação de heroísmo. O heroísmo que esconde o terrorismo dissimula a verdade e esconde a violência, gerando indistinção entre os polos, por isso é a verdadeira violência.

Todas estas questões pontuadas e os discursos apresentados, onde residem tanta ambiguidade e pluralidade, certamente, levantam perguntas a respeito da verdade da guerra na Síria. Mas antes de defender uma verdade e antes da decisão de assumir ou não um posicionamento político sobre essa guerra, pode ser muito mais eficiente uma conscientização sobre o que diz Susan Sontag (2003, p. 14):

A argumentação contra a guerra não depende de informações sobre quem, quando e onde; o caráter arbitrário do morticínio implacável constitui prova suficiente. Para as pessoas seguras de que o certo está de um lado e a opressão e a injustiça estão do outro, e de que a luta precisa prosseguir, o que importa é exatamente quem é morto e por quem.

A reflexão de Sontag sugere que a legenda e o discurso oral às quais as imagens trágicas da guerra costumam estar sujeitadas – e que estão, no caso dos documentários analisados – deveriam ser colocados em segundo plano, ou não colocados em plano algum, se

comparados à violência que a guerra implica. Apenas as imagens do massacre, da chacina, do sofrimento, da miséria e de todos os gêneros de crueldade que a guerra provoca deveriam ser por si só suficientes para assumir um posicionamento contra A GUERRA, antes de um ou outro partido. Nenhum maniqueísmo a distância vai colocar fim nisso.

É claro que tal sugestão vai de encontro à teoria de Baudrillard (1991), que afirma categoricamente que a indiferenciação de polos e a tentativa de imparcialidade é, também, uma violência, e uma violência tão agressiva quanto a própria guerra, mas pode ser que esse exercício pontuado por Sontag se encaixe naquela teoria de Girard (1990) sobre o sacrifício: talvez uma violência em menor escala seja necessária para que uma outra violência ainda mais sangrenta seja evitada.

## 7 CONCLUSÃO

Essa análise teve o objetivo de apresentar como cada discurso político fez uso das imagens trágicas, vinculadas sempre a uma retórica sugestiva, para sensibilizar e, conseqüentemente, persuadir seu público para que este, a partir disso, tome um posicionamento político. Além de suscitar uma reflexão sobre a estética da tragédia e seus paralelos com a Guerra da Síria, houve, ainda, a intenção de apresentar a existência de diferentes discursos pautados na memória e, portanto, diferentes verdades. Acredita-se que esses objetivos tenham sido atingidos.

Também acredita-se que a pergunta orientadora desta pesquisa foi respondida, pois as análises demonstraram que a exploração das imagens e depoimentos trágicos contribui para criar um efeito de sentido e também é capaz de despertar o espectador para a verdade que está sendo argumentada ou sensibilizá-lo para aceitar esses argumentos sem resistências. Tudo irá depender do nível de intensidade com a qual essas imagens vão atingir o espectador.

Não consistia no objetivo deste estudo afirmar o que é real e o que é equívoco em relação aos discursos que têm sido apresentados sobre essa guerra, mas é óbvio que todas essas questões apresentadas evocam o desejo pelo conhecimento de qual é a verdade. Como julgar se os documentários sobre a guerra da Síria são verdadeiros ou são mera manipulação? Espera-se que realmente o leitor termine essa análise sedento para conhecer mais sobre a história da Síria e sobre as diferentes perspectivas sobre esse mesmo tema, mas não só isso, que o leitor também consiga identificar a presença desses elementos de persuasão aqui mencionados em outros documentários e em outros discursos de outros gêneros também, para assim ser um espectador, ouvinte ou mesmo um leitor mais consciente.

Fica nítido que, mesmo que indiretamente, a linguagem verbal e visual utilizadas nos documentários é capaz de criar efeitos de sentido que favorecem seus argumentos políticos. A pesquisa foi capaz de ilustrar de que maneira a retórica e a estética da tragédia podem ser mais do que estilos e linguagens de representação, mas podem ser condutores da atração de uma ideologia. As análises evidenciaram, ainda, uma disputa que reside no campo ideológico tanto quanto no material. Estes documentários não estão relatando apenas a guerra de uma nação, mas eles mesmos servem de registro de uma guerra ideológica, cuja retórica é a arma nuclear, e o perdedor corre o risco de morrer no esquecimento.

Também foi visto que cada documentário guarda suas particularidades, mas a linguagem na qual basearam suas respectivas retóricas segue uma lógica muito semelhante. Notou-se, por exemplo, que os três documentários não se guardaram de apontar responsáveis,

tanto pelo heroísmo quanto pelos crimes da guerra, e que o único posicionamento político unânime entre os três foi que os principais responsáveis pelo terror da guerra foram os militantes extremistas do Islamismo e suas vertentes, diferindo, porém, em quem cada uma das vozes associou aos grupos radicais. Farhat (2016), em um artigo sobre as origens da associação do islamismo com o terrorismo, lembra que a tendência adotada pelo inimigo, desde sempre, foi classificar os movimentos a ele antagônicos como “fundamentalistas extremistas”. Uma reflexão pertinente.

Em relação aos fatos apresentados sobre a guerra, o levantamento das informações com base em trabalhos acadêmicos, nos documentários em questão e nos discursos dos refugiados, não teve a intenção de defender ou condenar nenhum posicionamento político, mas de familiarizar o leitor com o contexto histórico desta guerra com base no que essas fontes informavam, o que terminou por ajudar a compreender que não há como reduzir os acontecimentos a setores culpados e setores inocentes, pois a violência se manifestou de ambos os lados, seja na ofensiva ou na defensiva, mas se for possível nomear pelo menos as vítimas, foram aqueles que colocaram suas próprias vidas e as vidas das outras pessoas acima de qualquer ideologia e que tanto tentaram ajudar, seja oferecendo as necessidades básicas aos desabrigados, acolhendo pessoas ou prestando ajuda nos resgates, como as que tentaram sobreviver, seja saindo do país, procurando abrigos seguros ou simplesmente realizando suas preces. Muitos deles sem obter sucesso.

Quanto à reflexão sobre exibir ou não as imagens obscenas da violência da guerra, ficou claro que a superexposição às imagens de violência em uma velocidade frenética pode, sim, representar um comprometimento à intensidade dessas imagens e, conseqüentemente, interferir no impacto que elas irão causar em seu espectador, reduzindo essas imagens à banalidade. Mas a pesquisa também mostrou que é possível que todas essas estratégias de sensibilização e convencimento, mesmo as que apelem para as imagens de violência explícita, crie condições para que o espectador tome não apenas um posicionamento político, mas adote uma conduta palpável diante do que experimentou como sujeito da câmera. O próprio documentário *Os capacetes brancos* oferece um exemplo interessante da possibilidade dessa superação do espectador em relação à tela. Em seu *site* oficial, *The White Helmets*, o espectador encontrará um apelo por doações financeiras para contribuir com o trabalho da Defesa Civil Síria, ou seja, de acordo com a impressão que o documentário causou no espectador, ele pode optar por agir ou não a favor deles.

Outro caso que demonstra como é válido considerar que o apelo às imagens de violência e os recursos imagéticos utilizados nos *mass media* podem servir a algum tipo de

conduta é o caso de dois londrinenses que, por terem visto as imagens de Alan Kurdi morto, sentiram a necessidade de fazer alguma coisa a respeito. Foi por causa daquela imagem que os dois se envolveram com o projeto Acolhe, da organização missionária SIM, que ajuda a sustentar refugiados sírios no Brasil, ensinar o idioma e dar apoio econômico às famílias, inserindo-as no mercado de trabalho. A iniciativa trouxe uma família de refugiados para Londrina, onde tentam reconstruir sua vida, entre eles um dos entrevistados deste estudo<sup>8</sup>.

Esses exemplos lançam questionamentos em relação às teorias que afirmam que a apelação ao trágico e ao violento terminam por ser banalizados diante de uma plateia que está saturada de tanta exposição a essas imagens. É claro que existe uma lógica racional nesses argumentos e que eles levantam questões éticas importantes, mas esses exemplos levam a crer que o potencial dessas imagens e da exploração da linguagem da tragédia podem ir muito além de apenas atrair, entreter ou levantar uma reflexão sobre elas, mas que elas podem ser determinantes para fazer com que indivíduos atuem como agentes transformadores na sociedade, ao invés de simplesmente esperar que outro o faça.

Em relação a isso, e também abrindo margem para a reflexão sobre o fato de essas representações serem memórias artificiais do espectador, há uma ilustração que engloba uma preocupação real com tais questões e que ajuda a olhar para elas com mais equilíbrio. Em 2017, uma política de controle de imagens violentas do Youtube determinou que milhares de vídeos, em sua grande maioria amadores, que mostram violência explícita ou que fazem apologia ao terrorismo, deveriam ser apagados da plataforma. Muitos ativistas contestaram a decisão, alegando que, com isso, eles estão apagando a própria guerra da memória das pessoas. Sem contar que muitos destes vídeos eram provas determinantes das violações dos direitos humanos cometidas durante os conflitos. Cerca de 180 canais do Youtube que tinham alguma relação com a guerra da Síria foram apagados.

Hadi al-Khatib, cofundador de um grupo criado em 2014 chamado *Arquivo Sírio*, que visa preservar fontes abertas de indícios de crimes cometidos durante a Guerra que, segundo ele, partem de ambas as partes, afirmou: “É como estar escrevendo as nossas memórias, não num livro nosso, mas no livro de terceiros. Não temos controle sobre elas”. Depois de uma tentativa de negociação com o *Youtube*, eles conseguiram que 20 canais fossem reabertos, mas os demais canais, que continham cerca de 150 mil vídeos, estão inacessíveis, correndo o risco de serem perdidos para sempre e de comprometerem o trabalho desses agentes e comprometerem, sobretudo, a memória da violência dessa guerra. Diante de casos como este,

---

<sup>8</sup> Essa história foi relatada em uma reportagem do SBT Paraná, que foi ao ar em 10/02/ 2017.

a pauta reflexiva sobre a censura das imagens de violência se faz muito necessária. Vale questionar se essa ética deve ser obedecida até as últimas consequências, mesmo às custas de se apagar a memória de uma guerra (JDN, 2017).

Se a supersaturação é o problema, como fazer com que essa alta quantidade de imagens seja reduzida? Estabelecer uma instituição que tenha controle sobre a seleção e quantidade das imagens não é a opção mais recomendada, pois a história da imprensa no Brasil e no mundo já prova que essa centralização só tende a servir a uma memória hegemônica elitista, que, por sua vez, tende a silenciar as memórias subterrâneas ou menosprezá-las. Acredito que uma boa saída seja a educação para a imagem. Se desde pequeno o indivíduo for ensinado a assistir para compreender, criticar, contestar e comparar, talvez os problemas de alienação e manipulação por meio da imagem sejam amenizados ou, talvez, sejam apenas substituídos por outros.

Se ficou claro que a representação não é uma reprodução da realidade, e sim uma construção dela, e que o documentário, portanto, nunca vai ser plenamente fiel à memória de qualquer acontecimento, então pode-se supor que o documentário não é plenamente uma fonte confiável de informações, mas isso não retira do gênero o seu valor, pois nenhum outro suporte, nem mesmo a memória pessoal, o é. Talvez a única expressão que de fato seja fiel ao que aconteceu na guerra da Síria, que também é expressão de luto, de respeito e da falta de adjetivos e substantivos que a descrevam, como sugerido na epígrafe desta pesquisa, seja o silêncio.

Foi feito, neste estudo, um trabalho de metalinguagem. Não foram apenas com base nos teóricos e nas análises que essa pesquisa se sustentou, mas foi principalmente na exploração da própria retórica e dos recursos visuais utilizados pelos documentários para a composição da pesquisa. A seleção das imagens, assim como a seleção dos autores, das fontes e da linguagem, que até mesmo aparentou, em certos momentos, se distanciar da linguagem de um trabalho acadêmico, não foram artifícios utilizados, por mim, de forma arbitrária e ingênua, mas para tentar alcançar a sensibilidade do leitor e persuadi-lo. Cabe ao leitor, agora, julgar se a estratégia conseguiu, ou não, atingir seu objetivo oculto.

Por fim, permitam-me sugerir uma metáfora. Existe uma tradição pré-histórica que consiste em empilhar pedras sobre um túmulo no local onde ocorreu algum assassinato ou no lugar onde alguém morreu de uma forma que inspire compaixão (*menzeh*). Também é tradição empilhar pedras para construir um altar onde será feito um sacrifício. Sobre as pedras empilhadas, também são feitos juramentos e preces. Ao empilhamento de pedras de todo gênero dá-se o nome de *cairn*. Na tradição folclórica dos clãs de Highlands, antes de qualquer

batalha ou guerra, cada integrante coloca uma pedra sobre a outra, formando uma pilha. Os que conseguem sobreviver à batalha retornam e removem uma pedra daquela pilha. Para honrar aqueles que morreram, as pedras que sobravam eram construídas em um *cairn*. Na mitologia Grega, os *cairns* eram sempre associados ao deus da viagem terrestre, Hermes. O mito diz que Hera julgou Hermes por ter matado Argus, que era seu criado preferido. Em um júri com todos os outros deuses, eles receberam pedras para que jogassem sobre aqueles a quem julgavam estar certos. Hermes teria argumentado com tanta destreza que acabou enterrado sob um monte de pedras, e esse teria sido o primeiro *cairn* (CHISHOLM, 1911).

Os *cairns* que sinalizam o lugar em que alguém morreu ou que cobrem seus túmulos na beira das estradas, são chamados de *Fiéis de Deus* (SILVA, 1913). Os *Fiéis de Deus* ou *Fes de Deus* são espíritos da noite, de acordo com as lendas galegas. A palavra *Fes* ou *Fieis* significa *fada*, curiosamente é a mesma raiz etimológica de *fado* (SARMIENTO, 1973), que, por sua vez, pode ter o mesmo significado que a palavra proto-celta *bato*, que significa *morte* (WALE'S UNIVERSITY, 2002). Tanto o tema da compaixão como da morte e do destino são substanciais da tragédia. A relação arquetípica do homem com a pedra como elemento sagrado, como hierofania ou qualquer relação metafísica, como se pode notar, é antiga (MARTIN *et al.*, 2012).



**FIGURA 14:** Cairns dos Gavrinis, uma sepultura da era megalítica na Islândia. Foto por Myrabella, 2010.



**FIGURA 15: Cairns ancestrais na Somália. Foto por Abdirisak, 2008.**

A Síria pós-guerra fez parte do cenário de todos os documentários analisados. Os três fizeram questão de mostrar uma Síria que foi deixada em ruínas. Nos locais onde houve bombardeios, em que as pessoas precisaram encontrar o que sobrou dos seus pertences e até mesmo seus entes queridos entre os escombros, o concreto que restou da destruição das casas, dos comércios e dos monumentos históricos da Síria acabaram empilhados nas ruas do país, de maneira que foi quase inevitável não relacionar sua imagem àqueles *cairns* das tradições antigas:



**FIGURA 16: Aleppo. Foto por Al Jazeera, 2016.**



**FIGURA 17: Aleppo, cidade em ruínas. Foto por Karam al-Masri, 2016.**

A Síria pós-guerra se tornou, sem querer, um grande depósito de *cairns*. Seus mortos, que são tanto lutadores que morreram em batalha como outras pessoas a quem não faltam piedade, ficaram enterrados sob as suas ruínas. Diante dos escombros, que cobriram tanto casas como histórias e pessoas, as vítimas não possuem tantas opções além de pedir uma intervenção divina. Os refugiados, fora de seu país de origem e imersos nas culturas que não lhe pertencem, são obrigados a reconstruir suas vidas “pedra por pedra”. Mas o povo sírio tem esperança. Eles certamente esperam que, dessa tragédia inenarrável, ainda que se tenha tentado descrever de todas as maneiras possíveis, possa surgir a generosidade, a paz e todas as outras ambições metafísicas que refletem a alma do povo sírio, e que delas a sua nação possa se renascer ainda mais forte.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **O que Significa Elaborar o Passado?** In: Ramos-de-Oliveira, Newton, Theodor W. Adorno: Quatro Textos Clássicos. São Carlos/Araraquara: UFSCar/UNESP, 1992.

AL JAZEERA. **Syria's civil war explained from the beginning**. News. Middle East. 2017. Disponível em: <<http://www.aljazeera.com/news/2016/05/syria-civil-war-explained-160505084119966.html#>>. Acesso em 22/08/2017.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Imprensa Nacional Casa da Moeda. 2ª edição. 2005. Disponível em: <<https://mega.nz/#!Y5cjDRhB!rJAMWBVInS0NAI6YsFt1uV-WGnedxF-IVujG-oE5IB4>>. Acesso em 21/11/2017.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

AZINOVIC, Vlado; JUSIC, Muhamed. **The lure of the syrian war: the foreign fighters' bosnian contingent**. The Atlantic Initiative. Sarajevo, 2015. Disponível em: <[http://www.atlanticinitiative.org/images/THE\\_LURE\\_OF\\_THE\\_SYRIAN\\_WAR\\_THE\\_FOREIGN\\_FIGHTERS\\_BOSNIAN\\_CONTINGENT/The\\_Lure\\_of\\_the\\_Syrian\\_War\\_-\\_The\\_Foreign\\_Fighters\\_Bosnian\\_Contingent.pdf](http://www.atlanticinitiative.org/images/THE_LURE_OF_THE_SYRIAN_WAR_THE_FOREIGN_FIGHTERS_BOSNIAN_CONTINGENT/The_Lure_of_the_Syrian_War_-_The_Foreign_Fighters_Bosnian_Contingent.pdf)>. Acesso em 12/09/2017.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Tradutora: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água. 1991.

BESENYŐ, János; GÖMÖRI, Roland. **Christians in Syria and the Civil War**. 2014. Disponível em: <[http://www.academia.edu/12200063/CHRISTIANS\\_IN\\_SYRIA\\_AND\\_THE\\_CIVIL\\_WAR](http://www.academia.edu/12200063/CHRISTIANS_IN_SYRIA_AND_THE_CIVIL_WAR)>. Acesso em 14/12/2017.

BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego: origem e evolução**. São Paulo: Ars Poética, 1992.

CARTALUCCI, Tony. **Fake News Alert: CNN Finally Admits “White Helmets” Staged Fake Video**. Center of Research on Globalization. 2017. Disponível em: <<https://www.globalresearch.ca/fake-news-alert-cnn-finally-admits-white-helmets-staged-fake-video/5559164>>. Acesso em: 13/08/2017.

CHAIM, Gabriel. **Síria em Fuga**. Canal J Clóvis Cruz. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mWIXVdGGiOU>>. Acesso em: 22/12/2016.

CHACRAS, Guga. **Parte 1 da Série Mentiras sobre a Síria – “O regime de Assad é xiita (ou alauita)”**. Estadão. De Beirute a Nova York. 2014. Disponível em:

<<http://internacional.estadao.com.br/blogs/gustavo-chacra/parte-1-da-serie-mentiras-sobre-a-siria-o-regime-de-assad-e-xiita-ou-alauita/>>. Acesso em 13/08/2017.

CHISHOLM, Hugh. **Cairn**. Encyclopædia Britannica, 11ª ed. Cambridge University Press, 1911.

CHOMSKY, Noam; HERMAN, Edward S. **A manipulação do público: Política e poder econômico no uso da mídia**. 1ª Ed. Futura, 2003.

CONCEPTS. **Russia-24 (TV Channel)**. 2014. Disponível em: <[https://www.concepts.org/index.php?title=Russia-24\\_\(TV\\_channel\)](https://www.concepts.org/index.php?title=Russia-24_(TV_channel))>. Acesso em 28/03/2017.

COSTA, Belarmino Cesar Guimarães da. **Estética da Violência: Jornalismo e Produção de Sentidos**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1999. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/251004/1/Costa\\_BelarminoCesarGuimaraes\\_da\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/251004/1/Costa_BelarminoCesarGuimaraes_da_D.pdf)>. Acesso em 14/12/2017.

EINSIEDEL, Orlando von. **Os Capacetes Brancos**. Netflix. 2016.

ESEQUIEL, Jesner. **O caminho religioso na Primavera Árabe síria**. Joinville: BT Books. 2015.

FARHAT, José. **Falácias em torno de Israel e do sionismo - parte 3**. Instituto da Cultura Árabe. 2013a. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/index.php/artigos/falacias-em-torno-de-israel-e-do-sionismo-parte-3>>. Acesso em 13/12/2017.

FARHAT, José. **Falácias em torno de Israel e do sionismo: canetas tupiniquins a serviço de fuzis sionistas - parte 4**. Instituto da Cultura Árabe. 2013b. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/index.php/artigos/falacias-em-torno-de-israel-e-do-sionismo-parte-4-canetas>>. Acesso em 23/12/2017.

FARHAT, José. **Na Síria: muitos passos ainda para chegar aos finalmente**. Instituto da Cultura Árabe. 2013c. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/artigos/na-siria-muitos-passos-ainda-para-chegar-aos-finalmente>>. Acesso em: 13/12/2017.

FARHAT, José. **Quando surgiu o terrorismo**. Instituto da Cultura Árabe. 2016. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/node/2833>>. Acesso em: 21/12/2017.

FARHAT, José. **Ascensão e Queda de um Califado**. Instituto da Cultura Árabe. 2017. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/index.php/politica-e-sociedade/artigo-ascensao-e-queda-de-um-califado>>. Acesso em 17/12/2017.

FILDIS, Ayse Tekdal. **Roots of Alawite-Sunni Rivalry in Syria**. Middle East Policy Council. Volume XIX. Nº 2. Disponível em: <<http://www.mepec.org/roots-alawite-sunni-rivalry-syria>>. Acesso em: 05/11/2017.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu e outros trabalhos**. Volume XIII. Londres: Imago, 1950.

GANDINI, Artur. **Palestra no Clube Sírio discute panorama do Oriente Médio após guerra na Síria**. Instituto da Cultura Árabe. 2016. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/index.php/politica-e-sociedade/palestra-no-clubesirio-discute-panorama-do-oriente-medio-apos-guerra-na-siria>>. Acesso em: 13/12/2017.

GIRARD, René. **A violência e o Sagrado**. Editora Paz e Terra. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. Revista dos Tribunais. São Paulo, SP. 1990.

HASAN, Abdel Latif. **O genocídio de Israel**. Instituto da Cultura Árabe. 2014. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/artigos/o-genocidio-de-israel>>. Acesso em 22/12/2017.

JOFFÉ, George. **A Primavera Árabe no Norte de África: origens e perspectivas de futuro**. Relações Internacionais. Scielo. 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1645-91992011000200006](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-91992011000200006)>. Acesso em: 14/11/2017.

JOFFÉ, George. **Syria: the proxy war**. Norwegian Peacebuilding Resource Centre. 2012. Disponível em: <<https://www.files.ethz.ch/isn/152367/f3897242f9f365d44a32cd8a52a76a47.pdf>>. Acesso em 12/08/2017.

JDN (JORNAL DE NOTÍCIAS). **Controlo da violência no YouTube pode “apagar” guerra da Síria**. Mundo Insólito. 2017. Disponível em: <<http://www.jn.pt/mundo/interior/controlo-da-violencia-no-youtube-pode-apagar-historia-da-guerra-na-siria-8767882.html>>. Acesso em 20/09/2017.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Sao Paulo : Perspectiva, 2001.

LESCH, David W. **Syria: The Fall of the House of Assad**. Yale University Press, 2012.

MARTIN, Kathleen; RONNBERG, Ami; KLOBER, Florian; MURR, Kathrin; KLATTE, Stefan; SCHÄDLICH *et al.* **O livro dos símbolos**. Taschen do Brasil. 1ª edição. Hohenzollernring, Alemanha. 2012.

MC LUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Editora Cultrix. São Paulo, 1996.

MELO, Débora. **Brasil, de portas quase fechadas aos refugiados**. Carta Capital. Sociedade. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/revista/942/brasil-de-portas-quase-fechadas-aos-refugiados>>. Acesso em 15/09/2017.

MORIN, Edgar, **Cultura de Massas no Século XX** - Vol. 1 -, Neurose, tradução de Maura Ribeiro Sardinha, 8a. edição (Edição Brasileira de O Espírito do Tempo). Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1990.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido: a natureza humana**. Mem Martins : Publicações Europa-América. 6ª edição, 1999.

NASSER, Reginaldo. **Síria: agonia do regime e o nascimento de uma nova nação**. 2012. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/artigos/siria-agonia-do-regime-e-o-nascimento-de-uma-nova-nacao>>. Acesso em: 15/12/2017.

NASSER, Salem. **“O combate ao Estado Islâmico é uma ficção”**. Entrevista. Portal Brasileiros. 2015. Disponível em: <[http://www.salemnasser.com.br/post/imprensa/o\\_combate\\_ao\\_estado\\_islamico\\_e\\_uma\\_ficcao](http://www.salemnasser.com.br/post/imprensa/o_combate_ao_estado_islamico_e_uma_ficcao)>. Acesso em 20/11/2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Papirus. Campinas, SP. 2010.

NISAN, Mordechai. **Minorities in the Middle East: A History of Struggle and Self-expression**. Jefferson, NC: McFarland, 1991.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERRIN, Fernanda; GRAGNANI, Juliana Kalil. **Fluxo de refugiados estimula interesse de jovens pela identidade árabe**. Folha de S. Paulo. Cotidiano. São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/03/1753319-fluxo-de-refugiados-estimula-interesse-de-jovens-pela-identidade-arabe.shtml>>. Acesso em 15/09/2017.

PERRY, Tom; GOLUBKOVA, Katya. **Hezbollah declara vitória na Síria; Rússia diz que maior parte do país foi recuperada**. Terra. Mundo. 2017. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/mundo/hezbollah-declara-vitoria-na-siria-russia-diz-que-maior-parte-do-pais-foi-recuperada,9f2dd7c4ff5a140b1f639164528915e4hhe2uqfx.html>>. Acesso em: 15/09/2017.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 02. n. 01, 1989.

POLLAK, Michael. **Memória e id Social**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 05. n. 10, 1992.

POPOVA, Anastasia. **Diário da Síria: a guerra vista por dentro**. Canal de documentários. 2012. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=g5jTEfa\\_wZQ](https://www.youtube.com/watch?v=g5jTEfa_wZQ)>. Acesso em 05/12/2016.

QADDOUR, Jomana. **Unlocking the Alawite Conundrum in Syria**. The Washington Quarterly. 2013. Disponível em: <<https://csis-prod.s3.amazonaws.com/s3fs->

public/legacy\_files/files/publication/TWQ\_13Winter\_Qaddour.pdf> Acesso em 12/11/2017. QUINTANA, Mario. **Para viver com poesia**. São Paulo, Globo, 2007.

QUINTILIANO. **Instituição Oratória**. 1 edição. Coleção Multilíngues de Filosofia UNICAMP - vol. Tomo I. Unicamp. Campinas, 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Má-consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo**. Faculdade de informação e comunicação. v. 5, n. 1/2. 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/24167>>. Acesso em 03/05/2017.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas, afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

RICUPERO, Rubens. **Sírios, gregos e nós**. Instituto da Cultura Árabe, 2012. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/artigos/sirios-gregos-e-nos>>. Acesso em 12/12/2017.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Série clássicos gregos e latinos. Brasília: UNB, 1998.

ROSELFELD, Anatol. **O teatro épico**. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

SANTOS FILHO, Onofre dos. **Os movimentos contestatórios no Oriente Médio e no Norte da África: a Tunísia é a solução?** Estudos Internacionais: revista de relações internacionais, Belo Horizonte, MG, v.1, n.1, p.37-58, Obs. online, jan. 2013.

SARMIENTO, Martin. Catálogo de voces y frases de la lengua gallega, ed. de J. L. Pensado Tomé. U. de Salamanca, 1973. in Dicionário de Dicionários. **Corpus lexicográfico da língua galega. Instituto da Língua Galega**. Universidade de Santiago de Compostela. 2013. Disponível em: <[http://sli.uvigo.es/ddd/ddd\\_pescuda.php?pescuda=fes&tipo\\_busca=lema](http://sli.uvigo.es/ddd/ddd_pescuda.php?pescuda=fes&tipo_busca=lema)>. Acesso em 12/08/2017.

SBT PARANÁ. **Nova vida longe da guerra**. Rede Massa. 2017. Disponível em: <<http://www.redemassa.com.br/tv-iguacu/video/9fb2b6a9b828fffd0a3e7493d5e0461e>>. Acesso em 02/04/2017.

SEALE, Patrick. **Asad: The Struggle for the Middle East**. University of California Press, California, 1995.

SEDDON, David. **A Political and Economic Dictionary of the Middle East**. New York: Taylor & Francis Group, 2004.

SILVA, Antonio de Moraes. **Dicionário da língua portuguesa**: recopilado dos vocabulários impressos até agora, e na segunda edição novamente emendado, e muito acrescentado, Na Tipografia Lacerdina. Volume 2. Lisboa, 1913, pg 31. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=SoUyAQAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=Dicionario+da+lingua+portuguesa:+recopilado+dos+vocabularios+impressos&hl=pt->

PT&sa=X&ei=vCZpUa2KDYuw7AaJzoHoAw&redir\_esc=y#v=onepage&q&f=false>.  
Acesso em 12/08/2017.

SLIM, Randa. **Unite Syria's opposition first**. Conflict Resolution and Track II Dialogues Program. The Middle East Institute. 2012. Disponível em:  
<<http://www.mei.edu/content/unite-syrias-opposition-first?page=1>>. Acesso em 15/11/2017.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

STANFORD University. **Hezbollah**. Mapping Militant Organizations. 2016. Disponível em:  
<<http://web.stanford.edu/group/mappingmilitants/cgi-bin/groups/view/81?highlight=HEZBOLLAH>>. Acesso em 11/09/2017.

STANFORD. **Mapping Militant Organizations**. 2017. Disponível em:  
<<http://web.stanford.edu/group/mappingmilitants/cgi-bin/>>. Acesso em: 22/08/2017.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. Coleção Estudos. Editora Perspectiva. São Paulo, 2006.

STRAUBE, Ana Maria. **Oswaldo Coggiola fala sobre as mobilizações na Tunísia e suas consequências para a região**. Entrevista. Portal Icarabe. 2011. Disponível em:  
<<http://www.icarabe.org/entrevistas/osvaldo-coggiola-fala-sobre-as-mobilizacoes-na-tunisia-e-suas>>. Acesso em 12/11/2017.

SYRIAN ANALISIS. **How Assad Reacted To The White Helmets Oscar?** Phoenix TV. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HZJYJECGpn0>>. Acesso em 16/09/2017.

COELHO, Teixeira. **O imaginário de morte**. In: NOVAES, Adauto (org.). Rede imaginária: televisão e democracia. São Paulo: Cia. das Letras. 1991.

TURQUET, Oliver. **Syria, an alternate reality. Interview with Anastasia Popova**. Entrevista. International Press Agency. 2013. Disponível em:  
<<https://www.pressenza.com/2013/01/syria-an-alternate-reality-interview-with-anastasia-popova/>>. Acesso em: 20/12/2017.

VAN DAM, Nikolaos. **Nikolaos van Dam on Syria**. Interview. The Browser. 2011. Disponível em:  
<<http://www.nikolaosvandam.com/pdf/interview/20110518nvdaminterview01us.pdf>>. Acesso em 14/11/2017.

VERDÉLIO, Andreia. **Número de refugiados reconhecidos sobe 12% no Brasil em 2016**. EBC Agência Brasil. Direitos Humanos. Brasília, 2017. Disponível em:  
<<http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2017-06/numero-de-refugiados-reconhecidos-sobre-12-no-brasil-em-2016>>. Acesso em 15/09/2017.

WALE'S UNIVERSITY. **Proto-Celtic to English worldlist**. 2002. Disponível em: <<http://www.wales.ac.uk/Resources/Documents/Research/CelticLanguages/ProtoCelticEnglishWordlist.pdf>>. Acesso em 12/08/2017.

WULF, Christoph. Homo Pictor: **Imaginação, Ritual e Aprendizado Mimético No Mundo Globalizado**. São Paulo: Hedra, 2013.

YOUNES, Ali. **Contra ditadores, até pode ser. A favor dos EUA-OTAN, nunca!** Instituto da Cultura Árabe. 2011. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/index.php/artigos/contraditadores-ate-pode-ser-a-favor-dos-eua-otan-nunca>>. Acesso em 25/11/2017.

ZAHREDDINE, Danny. **A Crise na Síria (2011-2013): Uma Análise Multifatorial**. Revista Conjuntura Austral. Vol. 4, nº. 20. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/ConjunturaAustral/article/view/43387>>. Acesso em 20/07/2017.

## ANEXO 1: CONVERSA COM TESTEMUNHA 1

NOTA PESSOAL SOBRE A CONVERSA COM A TESTEMUNHA 1: Conheci a Testemunha 1 em um passeio no Museu da Imigração de São Paulo, organizado pela ONG Compassiva, que é um projeto que une voluntários para oferecer diversas formas de apoio aos refugiados sírios que vivem na capital paulista. Na ocasião, eu procurava apenas um primeiro contato com um sírio, pois não queria assediá-lo em um dia de passeio. A Testemunha se mostrou muito animada em contribuir com a pesquisa, pois, para ela, representava uma chance de disseminar a “verdade” que a mídia não diz. Nos meses seguintes, por estar em Londrina, nos comunicamos pelas redes sociais. Eu sempre prezei por ter conversas informais com ela, porque existia a possibilidade de que a formalização pudesse fazê-la recuar. A Testemunha sempre tomava a iniciativa de me procurar quando alguma atualização sobre a guerra chegava até ela, me auxiliou com traduções, me ajudou a tirar dúvidas, me deu informações que só existiam nas fontes em árabe e me contou sua opinião e a de muitos outros sírios. Por infelicidade, na tentativa de evitar possíveis problemas futuros com o Comitê de Ética, formulei um Termo de Consentimento para que ela assinasse assim que eu voltasse a São Paulo para gravarmos uma entrevista que fosse mais legítima aos olhos da academia do que uma simples conversa pelas redes sociais, e foi quando o temor que eu tive desde o início e que me fez ser cautelosa várias vezes, se concretizou. Apenas ao saber da existência de um papel que pedia uma assinatura e que carregava seu nome, por mais que tenha deixado claro que a natureza do documento garantisse a proteção e sigilo da sua identidade, a formalidade assustou a Testemunha. Fui bloqueada por ela em todas as redes sociais antes mesmo que eu pudesse dizer “obrigada”, que era realmente meu sincero sentimento por toda a atenção que havia sido dada até o momento. Romilly já dizia: “Os silêncios trágicos podem encobrir muita coisa”. Não deveria ser surpresa, já que em seu país de origem fala-se em uma liberdade de expressão questionável, mas ficou claro que se tratava de medo. Com a impossibilidade de contatá-la, o único material concreto que restou foram nossas conversas por uma das redes sociais pelas quais nos comunicávamos. Esse anexo trata-se desse material. Devido ao seu suporte, a conversa guarda várias marcas de informalidade. Essa conversa vai expor comentários particulares, parciais e até mesmo comprometedores para mim na condição de “entrevistadora” (se é que essa conversa possa ser chamada de uma entrevista), mas foi justamente isso que garantiu a participação progressiva da Testemunha. Eu não tinha a intenção de discutir com ela sobre o que eu acredito que seja a verdade, e sim, apenas de ouvi-la, por isso minha postura de concordância com as afirmações dela poderá até parecer inconveniente, mas julguei necessária para manter a conversa fluindo. Gostaria de defender que essa conversa se trata de um discurso legítimo, ainda que fora dos padrões de formalidade exigidos pela Academia. Vale ressaltar que, antes de se silenciar por completo, a Testemunha concordou em ceder as informações compartilhadas por ela para fins desta pesquisa, contanto que sua identidade fosse preservada. É com respeito a esse pedido que seu nome será sempre substituído, neste anexo, por uma sequência de asteriscos (\*\*\*\*\*). É válido considerar que a Testemunha tinha pouco domínio da língua portuguesa, por isso algumas declarações podem ser difíceis de compreender. Alguns anexos enviados pela Testemunha ficaram indisponíveis com o tempo, por isso haverá uma nota no lugar. Não foram feitas edições do conteúdo da conversa. Ainda que algumas partes da conversa pareçam sem sentido ou desnecessárias, elas foram mantidas. Foram respeitadas as marcas de escrita coloquial, típicas da linguagem virtual. Nem mesmo os erros gramaticais foram editados, a fim de manter o conteúdo fiel ao seu original, e evitar que as correções alterassem o sentido das enunciações.

14 DE FEVEREIRO DE 2017

Testemunha 1: Este vídeo do presidente sírio, Bashar al-Assad e é visitar as pessoas e tranquilizá-los ver a verdade que não quer canais de mídia e da Europa Ocidental para alcançar a opinião pública. President com espoza dele

**Aline: Tá com legenda o video? Não vou conseguir abrir agora porque estou na aula**

Testemunha 1: Depois vou dá para vc de novo

15 DE FEVEREIRO DE 2017

Testemunha 1: Oi aline consegue abrir video

**Aline: Oi. Consegui sim. Mas não entendi nada das conversas haha**

Testemunha 1: Sim

**Aline: Só o que você explicou**

Testemunha 1: O president. Ele visita pessoas para pergunta-lhes sobre vifa sobre o que eles querem qualquer sem ninguem sabe antes. pra mim o president muito bom mas no governo tem pessoas ruins igual qualquer governo no mundo é. O presodint sempre fez assim visita pessoas. Ele pergunta-lhes sobre vida e guerra o que opinião deles sobre aconteceu na siria

**Aline: Legal**

Testemunha 1: Vc concorda esse president não bom . ?? todos querem mais liberdade e eu tm e president tm quer eles fez mas tem pessoas no governo nao querem assim igual mafia

**Aline: Eu gosto dele. Teve outro sírio que conversei que falou muito bem dele também**

Testemunha 1: igual aqui por xemplo so pata roubar. Sim sim. igual que tô falando para vc.

**Aline: Sim, é a mesma coisa**

Testemunha 1: mas as governos europa e usa nao querem igual esse fotis ou notícias sai no tv. Fotos ou video

**Aline: É ruim para eles?**

Testemunha 1: Sim porque eles querem so destruição do pais. igual aqui por xemplo so pata roubar gas. E petrol

**Aline: Que horror**

Testemunha 1: Que aconteceu na siria um guerra falsa. Antes da guerra nonca pessoa sabe terrorismo ou terrorista. Porque depois qualquer guerra na um pais árabe vai sair grupo de terroristas !!!! ???? Como assim ?? Porxemplo iraque antes e agora siria ... todo isso eram com mapa colocam-lhe as governos europa e usa pra destruição pais. Vou continuar depois e boa noite e desculpa conversa agora mas interesse

15 DE FEVEREIRO DE 2017

**Aline: Acabei dormindo haha. Interessante**

23 DE FEVEREIRO DE 2017

[CONTEÚDO DE LINK ENVIADO PELA TESTEMUNHA 1]

“Os “famintos” #Capacetesbrancos em #Alepo

novembro de 2016: Raed Saleh, líder do capacetes brancos para a Reuters:

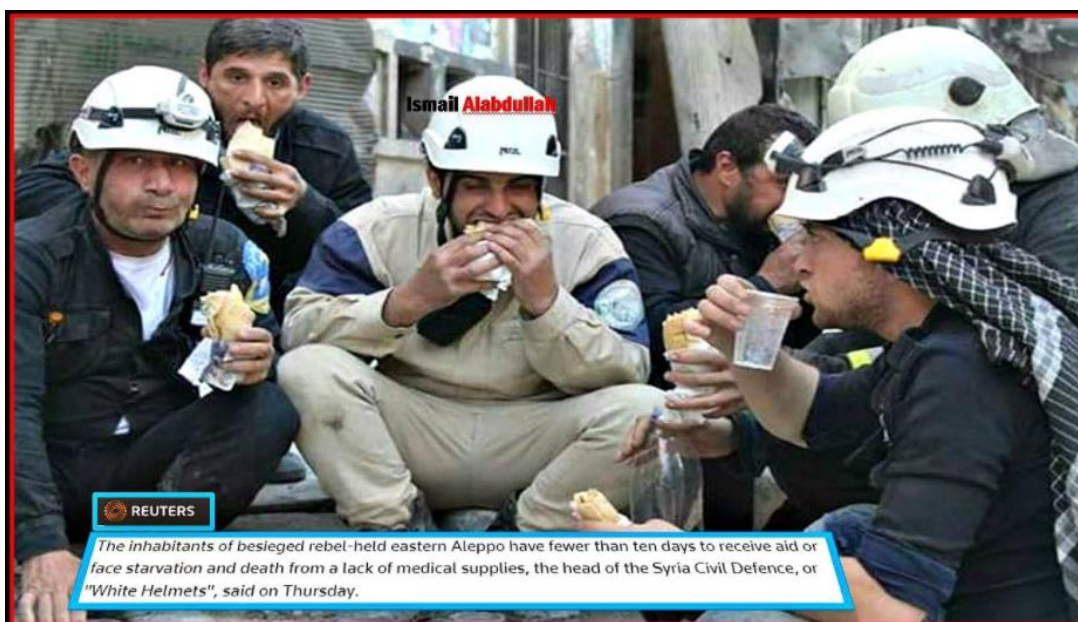
“Os habitantes dos assediados rebeldes da Aleppo oriental têm menos de dez dias para receber ajuda ou enfrentar fome e morte por falta de suprimentos médicos, o chefe da Defesa Civil da Síria, ou capacetes brancos, disse na quinta-feira.

O grupo de voluntários que trabalha no território da oposição e resgatou milhares de pessoas de edifícios bombardeados na guerra civil também está ficando sem equipamento básico de caminhões para as máscaras de diesel e máscaras de gás.

‘Você não pode imaginar como a situação é’, disse Raed Al Saleh à Reuters através de um tradutor. Saleh estava em Estocolmo para receber o Prêmio Right Livelihood, conhecido como o “Prêmio Nobel alternativo da Suécia”. Link: <http://www.reuters.com/article/us-mideast-crisis-syria-white-helmets-idUSKBN13J235>.

“Outubro de 2016:” Um dos capacetes brancos, Ismail Alabdullah, de 29 anos, falou com o Daily Mirror e nos contou os horrores que ele e os outros voluntários enfrentam enquanto estão se esforçando para salvar aqueles presos nos escombros após bombardeios no bairro de Reipreto de Aleppo. Link: <http://www.mirror.co.uk/news/world-news/who-white-helmets-heroes-syrias-9059271>.

Vanessa Beeley: Adicionada ao acima referido está o testemunho de pessoas sírias que escapam dos distritos liberados do Oriente Aleppo e nos diz que os capacetes brancos não eram mais do que a Defesa Civil da Frustração de Nusra e que os grupos terroristas haviam armazenado comida suficiente por um ano, enquanto os civis morriam de fome e racionavam. Todos os testemunhos aqui: <https://www.youtube.com/channel/UCqySDfPcmKYq6oUeC03y57A/videos>



27 DE FEVEREIRO DE 2017

[CONTEÚDO DE LINK ENVIADO PELA TESTEMUNHA 1]

Tradução: Melhores comentários / postagens sobre os capacetes brancos sendo recompensados por sua atuação:

\*

Vanessa Beeley: “Na noite passada, Hollywood e todos os que caíram para a fantasia pré-fabricada #CapacetesBrancos “salvadores “celebraram o assassinato em massa do povo sírio. Eles comemoraram a violação das mulheres sírias, o sequestro e torturas de crianças sírias, o tráfico dessas crianças em anéis pedófilos, a prostituição, o tráfico de drogas e todo tipo de situações infernais.

Eles celebraram a intervenção ilegal na Síria pela OTAN e pelos estados do Golfo, com a intenção de destruir essa nação orgulhosa e reduzindo-a aos escombros.

Eles celebraram os vil psicopatas que dirigem nossos regimes, que criaram os capacetes brancos à sua imagem, criminosos, assassinos, extremistas sectários que se escondem como humanitários. Eles celebraram o uso por atacado de crianças como pornografia de guerra para promover a guerra para matar mais crianças sírias.

Eles comemoraram o terrorismo. Eles celebraram uma guerra sem fim. Eles celebraram o complexo industrial militar. Eles celebraram o genocídio e a limpeza étnica em todo o mundo “.

\*

Ali Musawi: “Um momento orgulhoso para Osama Bin Laden. Depois de anos de luta pelo reconhecimento no palco internacional, os Capaceteiros da Al-Qaeda ganharam o Oscar pelo melhor documentário.

Enquanto Hollywood emocionalmente aplaudiu os desígnios de Bin Laden por devastar a Síria, matando e deslocando milhões em nome da liberdade e da democracia, o governo dos EUA rejeitou a entrada daqueles atrás dos capacetes brancos para a América por causa de vínculos com o terrorismo”.

\*

Sarah Abed: “... este foi um prêmio que foi votado pelo povo. O que é uma clara indicação de que as massas ainda são incrivelmente delirantes e que não foram expostas à verdade ou foram e se recusam a aceitá-la. Para eles, os #WhiteHelmets são “humanitários desarmados e imparciais”. Para aqueles de nós que conhecem a verdade, sabemos que eles são atores e assassinos de sangue frio. Que eles foram iniciados por um ex-militar no Reino Unido e receberam mais de US \$ 100.000.000 em financiamento e doações. Que eles não são a verdadeira Defesa Civil da Síria.

O que isso tudo se traduz é que não estamos sendo ouvidos, eles são altamente financiados e conectados, nós não somos. Temos que fazer dez vezes a quantidade de trabalho que eles fazem para obter uma resposta positiva.

Como você acha que fazemos isso? Vamos nos organizar e pensar em um plano.

A humanidade depende de nós! Se não agimos agora, as coisas continuarão a perder o controle.

... TERRORISTAS DE AL-QAEDA GANHARAM UM OSCAR ESSA NOITE”.

\*

Vanessa Beeley: “Al Qaeda ganha um Oscar ... o que vem depois?”

\*

Marwa Osman: “Próximo Erdogan para o Prêmio Nobel da Paz em competição pelo 1º lugar com Netanyahu”.

\*

@timand2037:

“#MarieClaire revista de volta o #alqaeda front group denunciado por #Syrian women. #WhiteHelmets @marieclaire. VÍDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=Es7oBV6b43Y>”

<https://twitter.com/timand2037/status/836022470469509121>

\*

@RanaHarbi:

“A Al-Qaeda ganhou absolutamente este Oscar. Eles são o tipo de atores” fáceis de trabalhar”, confirmou o Sr. Clooney.

<https://twitter.com/RanaHarbi/status/836094970838802435>

\*

@timand2037:

“Regras de notícias falsas! A frente do grupo #alqaeda perde o Prêmio Nobel, mas saca um #Oscar. #Syria”

<https://www.rt.com/news/378695-oscar-white-helmets-win/>

<https://twitter.com/timand2037/status/836107712924545024>

\*

Patrick Henningsen: “O” filme em si não é um documentário real. Todas as filmagens utilizadas no filme foram fornecidas aos produtores pelos próprios capacetes brancos. Essa equipe de produção de filmes - produções da Netflix - não filmou nenhum dos chamados cenas de resgate”.. “O que este filme é essencialmente uma almofada de RP para uma operação secreta de US \$100 a US\$ 150 milhões, que é basicamente uma frente de ONG financiada pela USAID, o Ministério das Relações Exteriores britânico, vários estados membros da UE, Qatar e outras nações diversas e diversas, e membros de O público, que francamente na minha opinião e muitos outros, foi enganado em doar seu dinheiro para este grupo de resgate, isso é tudo menos. Funciona essencialmente como um grupo de apoio ao lado de Al-Nusra e al-Din al-Zenki e outros grupos terroristas conhecidos que operam na Síria. Esse é um fato que foi comprovado por vários testemunhos de testemunhas oculares “.

\*



### Aleppo's Syria Civil Defence manager on the White Helmets

14 October 2016 Last updated at 18:07 BST

Ammar Al Salmo is the manager of the Syria Civil Defence for Aleppo.

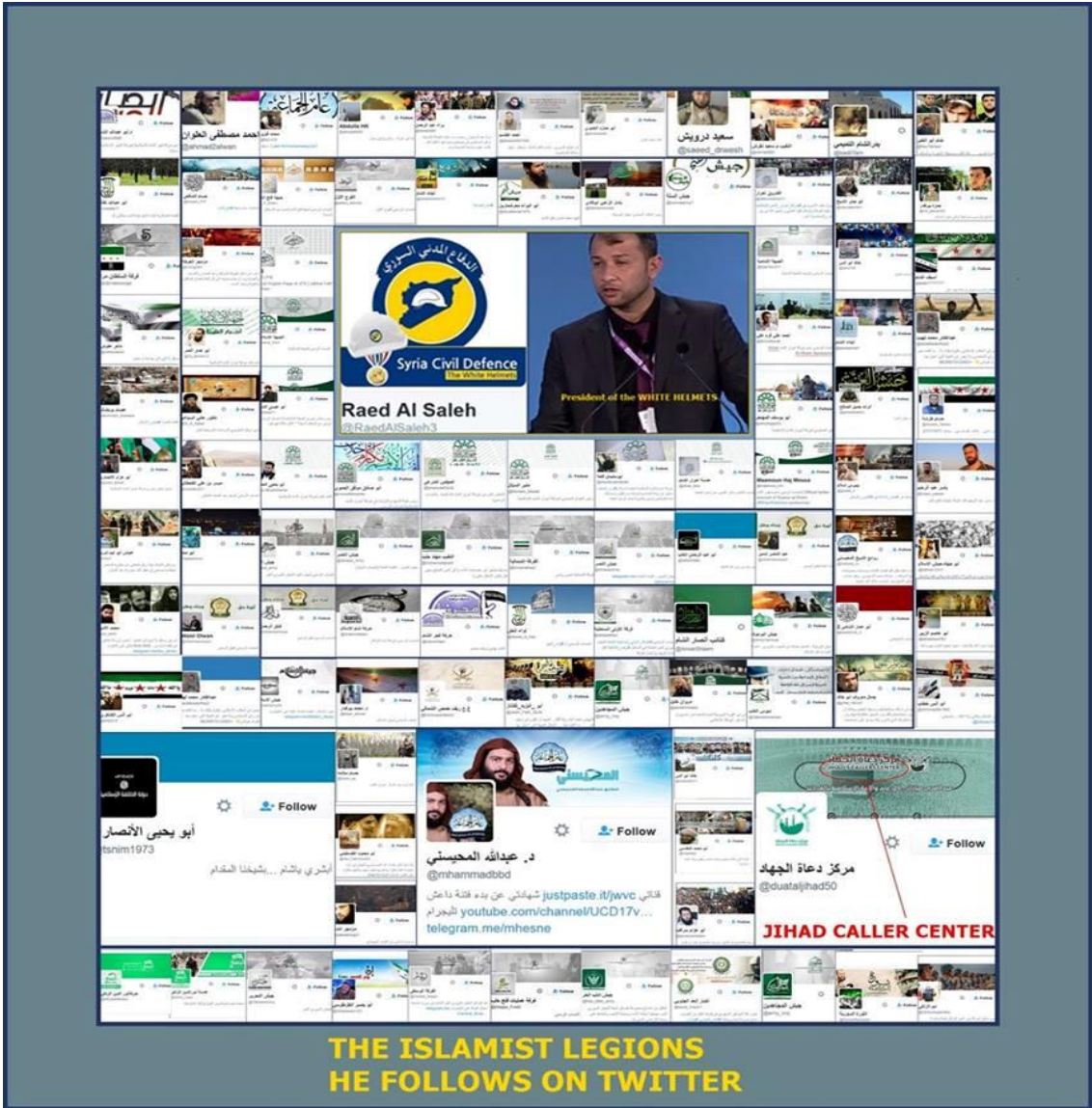


YOUTH PROJECT IN REEF IDLIB











Testemunha 1: Os proprietários dos chapéus brancos e os anjos são, na verdade, no dia a fim de ganhar a opinião pública e os terroristas que trabalham à noite ....

**Aline: Nossa, não. Não acredito. Que errado**

Testemunha 1: Não. Porque eles ficam na area de terroristas ????

**Aline: É, isso que eu quis dizer. Errado eles terem celebrado o documentário. Eu não assisti o Oscar. Eles ganharam prêmio?**

Testemunha 1: Eu nao acredito isso eu leio muito sobre eles O premeiro pessoa escreve sobre -lhes jornal endipendent no London. Esto falando com certeza. Tm que vc acha ta mas eu mustrei pra vc isso. inteligencia britânica é Asesthm e apoio, e treinou-os na Turquia e sob a supervisão de oficiais superiores da inteligencia britânica e turca para fazer a opinião pública internacional e para ficar com eles. Olha na todos fotos

**Aline: Eles simularam o resgate?**

Testemunha 1: Tem assim. Às vezes, eles são representados e em outros eles salvaram km um civil com o objetivo de publicidade e meios de comunicação, e não, a fim de ajudar os civis no sentido da assistência. Explorando a morte de pessoas, a fim de promover propaganda e ganhar outros papéis na política



[https://www.youtube.com/watch?v=OBkn78q\\_t\\_Q&t=17s](https://www.youtube.com/watch?v=OBkn78q_t_Q&t=17s)



Testemunha 1: Neste vídeo, os terroristas as pessoas matam uma criança mostra porque seu pai não aprova suas ações e esses terroristas são eles próprios a partir de filmagens e trabalhar com os chapéus brancos

**Aline: Meu Deus, eles são monstros**

Testemunha 1: Esta é uma criança que morreu, e seu pai é um amigo nosso. Esse na aleppo minha cidade. Infelizmente esta informação que não querem que os governos ocidentais e os EUA para mostrar ao público.

**Aline: Então você conhece essas pessoas do vídeo?**

Testemunha 1: Hhhh nao não. Mas Criança Deste ele aluns na escola perto na minha faculdade era antes

**Aline: Nossa. Triste**

Testemunha 1: Esse garoto todo mundo sabe sua história em Aleppo foi sequestrado por terroristas e levou-a com eles para suas zonas de controle. Eu so dá pra vc qualquer infirmacão sobre siria pra ajuda vc na faculdade. O que vc acha escreve

**Aline: Sim,vai me ajudar muito. O que eu postei no Facebook está certo?**

Testemunha 1: sobre o que. Vc puplico coisa

**Aline: Sim, sobre as fotos que você me mandou**

Testemunha 1: Eu disse-lhe sobre os chapéus brancos são maioria entre eles são hipócritas Jnie pode ver uma ou duas pessoas são boas e os restantes são todos terroristas .. Isto é o que eu escrevi jornalista britânico que vos enviou para sua escrita. Eva karene bertlett. Olha pra face book pelo esse nome ela menina trabalha na jornal canada mas ele esta agora na siria

**Aline: Vou verificar**

1 DE MARÇO DE 2017

**Aline: Olá, \*\*\*\*\*.** Uma pergunta: <https://www.youtube.com/watch?v=mWIXVdGGiOU&t=5s>

Nesse documentário, *Síria em Fuga* mais ou menos aos 31:00 minutos, um homem fala que vai atacar os aliados do Assad e termina dizendo “Eles não são muçulmanos, nos degolam em nome do Islã”. O que isso significa? Eles fingem que são muçulmanos? Eu não entendi muito bem.

Testemunha 1: Oi aline. Td bem. Posso dá pra vc mais tarde o que è isso. Desculpa mas Estou ocupado pouco agora .. Vou dá pra vc sobre isso mais tarde. Tchau fica com.deus

**Aline: Sem problemas. Obrigada. Até mais.**

1 DE MARÇO DE 2017

Testemunha 1: Oi. Aline. Este vídeo é sobre a fronteira turca com a Síria, e não há nenhum acampamento para refugiados sírios, a Turquia não permitir-lhes para entrar na Turquia, e também estão usando essas pessoas para chips políticas e também recrutar jovens a partir deste acampamento para lutar contra o governo sírio ..... Quanto outra seção dentro da cidade de Aleppo, este vídeo é muito antigo, porque toda a Aleppo está agora sob o controle do exército árabe da Síria e voltou para a maioria da população ea perda de sua casa em Aleppo foi colocado em lares temporários na área Jibreen em Aleppo .... Como para todos aqueles que carregam armas no vídeo são todos terroristas como logotipos mostrados por trás deles no vídeo e eles são um monstros e ladrões cada grupo dizer sobre o outro como infiéis e o errado e eles estão lutando em todas as áreas de controle e apenas para o dinheiro e usar as pessoas e as crianças apenas para a publicidade e não mais ... Note que eles se mataram um grande número de pessoas dentro da antiga cidade ..... mas graças a Deus agora que o todo sob o controle do exército sírio e as pessoas Aleppo começou a trabalhar e limpar resíduos de guerra na cidade

2 DE MARÇO DE 2017

**Aline: Mas e naquele pedaço do vídeo que te falei, o que significa (procurar no minuto 30)**

Testemunha 1: no minuto 30. Eu vejo .isso o olha todos isso grupo de terrorista aí na outro lado com governo tem pessoas ajuda exército síria. Há grupos para ajudar o exército sírio e eles também são do Líbano, Irã e Rússia, o governo sírio não existe um tratado de defesa mútua com aquele país .. assim como a Turquia e os Estados Unidos e os países europeus estão ajudando os terroristas ... o governo daquele país para ajudar .. Eu disse antes é uma guerra global terceiro em território sírio, mas indiretamente, onde o uso de todas as partes

**Aline: Ah sim. Mas quando ele diz “Eles não são muçulmanos, nos degolam em nome do islã”, a gente pode entender é que eles são mentirosos, porque matam em nome do islã. É isso ?**

Testemunha 1: Sim . Sim eles usa nome de islam pramattar as outros. Todos eles são muçulmanos, mas não doutrina ou direção de imaginar isto é como a mente pode imaginar que fazê-lo colocar as pessoas para governar o país ???? Eles estão longe de Islam só usam o Islã por assassinato e a destruição do país esta é a primeira meta e o segundo objetivo é manchar a reputação da religião islâmica antes da opinião pública mundial.

7 DE MARÇO DE 2017

Testemunha 1: Oi aline boa noite td bem. Eu tenho reportagem sobre refugiados da siria no brasil pelo tv globo. mas eu vou falar so sobre refugiados aqui o que eles precisam. sexta feira reportagem ele vai sai depois 3 dias

8 DE MARÇO DE 2017

**Aline: Sério? Legal, obrigada por avisar. Vou assistir**

21 DE MARÇO DE 2017

[ANEXO ENVIADO PELA TESTEMUNHA 1 ESTAVA INDISPONÍVEL]

**Aline: Ah, eu vi. Belo texto**

Testemunha 1: O fato de que os terroristas estão armazenando produtos químicos para uso com mísseis. Note-se que estes materiais de enviá-los para a Turquia. Kano quando o processamento desses materiais todos os que explodiram e terroristas Astphado este a acusar o estado que tem vencê-los ... para ver a extensão de desinformação. Note-se que o exército sírio não precisa usar armas químicas, e tem todos os mísseis destruíram mais destas armas.

4 DE ABRIL DE 2017

[ANEXO ENVIADO PELA TESTEMUNHA 1 ESTAVA INDISPONÍVEL]

4 DE ABRIL DE 2017

**Aline: Eu li isso. Você sabe quais os países que querem derrubar o presidente Assad?**

Testemunha 1: Eu publico noticia so para mostra verdade e que acontrçeu mesmo. Porque todos tv fora da siria mentirosos e apoiam terroristas

**Aline: Um amigo meu compartilhou isso. Está escrito: “ataque químico feito por Assad”**

[CONTEÚDO DE LINK ENVIADO PELA TESTEMUNHA 1]



**Trots Op Islam fez uma transmissão ao vivo.**

SYRIA TODAY: CHEMICAL ATTACK BY ASSAD [YouTube.com/trotsopislam](https://www.youtube.com/trotsopislam)

Testemunha 1: Todos países europa e turquia e israel e saudita arabia e USA. Todo mundo. Mas eles nao conseguem . Por isso eles sempre fizeram coisa grande problema igual hoje e fala no tv governo siria fez isso. Turquia da para terroristas chemical para fez isso mas o que acontece e todos bomba com terrorista. Ela explodiu e matou muitos dos seus. O estranho é que os proprietários dos chapéus brancos resgatado todos sem ser afetado por produtos químicos? Como é isso? E como ele foi removido todas as roupas que as pessoas também a fotografia. Ee sou químico. Eu conheço bem que chemical é muito muito perigoso. Porque eu sou bioqimco e estuda na faculdade. Foi equal esse mesmo no 2015 em região chama khan al asal mesma coisa

5 DE ABRIL DE 2017

Testemunha 1: Bom dia As últimas informações sobre o que aconteceu ontem na Síria. Os terroristas estavam transportando armas químicas para um grande armazém em Nntqh montanhosa no khan shykhon em seguida, uma de suas munições explodiu, e então a aviação síria e o bombardeio de todo o

armazém veio, a fim de impedi-los de transferências de armas, mas quando aviões bombardearam o armazém ninguém sabe que o armazém em terroristas região montanhosa ele contém todos esses produtos químicos e produtos químicos é o tipo de gás cloro e sua fonte como eu lhe disse da Turquia. Estes desenvolvimentos ohare. E o resultado é o mesmo que eu disse a você o exército não utilizar qualquer arma química. peritos turcos Lato, a fim de Aatto lições para chapéus brancos em lidar com produtos químicos porque o material de origem Turquia. A imagem do dahl região montanhosa veja aqui Não há casas e isso é prova de que o lugar para terroristas



5 DE ABRIL DE 2017



Testemunha 1: Armory, que foi mantido pelos terroristas ... infelizmente aconteceu casos de asfixia na cidade, a 7 km do local da explosão, e, como resultado da poluição do ar, produtos químicos

**Aline: Obrigada \*\*\*\*\*. Isso tudo sustenta o argumento de que o uso de armas químicas não foi uso do governo, né?**

Testemunha 1: Sim . Nao é governo. armas químicas foram com os terroristas. E os aviões do exército sírio veio e bombardeou os terroristas dentro da nota arsenal que ninguém sabe que existem produtos

químicos e, em seguida, ocorreu um grande vazamento de materiais para cidades vizinhas na parte inferior da montanha

6 DE ABRIL DE 2017

[CONTEÚDO DE LINK ENVIADO PELA TESTEMUNHA 1]



Thanks Eva Eva Karene Bartlett Syria Analysis writes: “Similar to 2013 chemical attack, the Western governments, and corporate mainstream media accusing the Syrian government of using chemical weapons, this time in Khan Shaykhun, in Idleb. This video discusses the disgusting and criminal usage of chemical weapons in Syria, indicating that it is not the Syrian government but the Islamist\terrorist groups behind the attacks.”

[https://www.youtube.com/watch?v=qr\\_ByQH2QY0](https://www.youtube.com/watch?v=qr_ByQH2QY0)

6 DE ABRIL DE 2017

**Aline: Ainda existe mídia síria cobrindo a guerra? Ou depois da guerra só a mídia internacional cobre as notícias?**

Testemunha 1: Tem mídia síria ainda mas Existem canais de televisão são fracos. E há outro forte foi impedido de transmissão dentro da Europa e do mundo até o momento não há uma entidade independente do canal de televisão árabe é a melhor fonte transmite a notícia correta sobre tudo. nome do canal de TV AL myadeen

**Aline: O q vc acha da TV Al Jazeera?**

Testemunha 1: Al Jazeera antes de quaisquer eventos no mundo árabe era bom, mas quando os eventos no Iraque começou, e Síria, Egito e Líbia se tornaram muito ruim, porque a Al Jazeera incitar as pessoas entre si e usou uma linguagem sectária e apoia terroristas contra os cristãos e os muçulmanos moderados, note que a Al-Jazeera proprietário é a família no poder no Qatar e são um dos mais ditaduras no mundo e com eles ocidental da Arábia Saudita, mas ninguém lhes trouxe qualquer crítica porque eles fornecem dinheiro e livre de óleo para a América, e eles fornecem serviços a eles e ordens dos americanos são completamente servos dos americanos

**Aline: Hmm, eles ajudaram a produzir o documentário “The white helmets”**

Testemunha 1: Sim . O que inteligencia USA quesiram aljazeera fez

**Aline: Que triste**

Testemunha 1: Informação há mais de sete jornalistas se demitiram e Khrjo de aljazeera trabalho porque eles próprios fraude e Viram desinformação e Thdtho sobre eles mesmos. E incluindo editorial, ex chamado gassan diretor Ben Jeddo apresentou sua renúncia e depois de um bom trabalho e canal al

abriu myadeen para transmitir a notícia como agora é canalizar al myadeen é o melhor canal árabe especialmente porque não é para qualquer governo e sua Beirute, no Líbano e aqui no Brasil para eles escritório no Rio de Janeiro. A maioria dos trabalhadores da ilha saiu deles. ilha = al Jazeera mas ilha no português



### قناة الميادين - Al Mayadeen Tv

6 DE ABRIL DE 2017

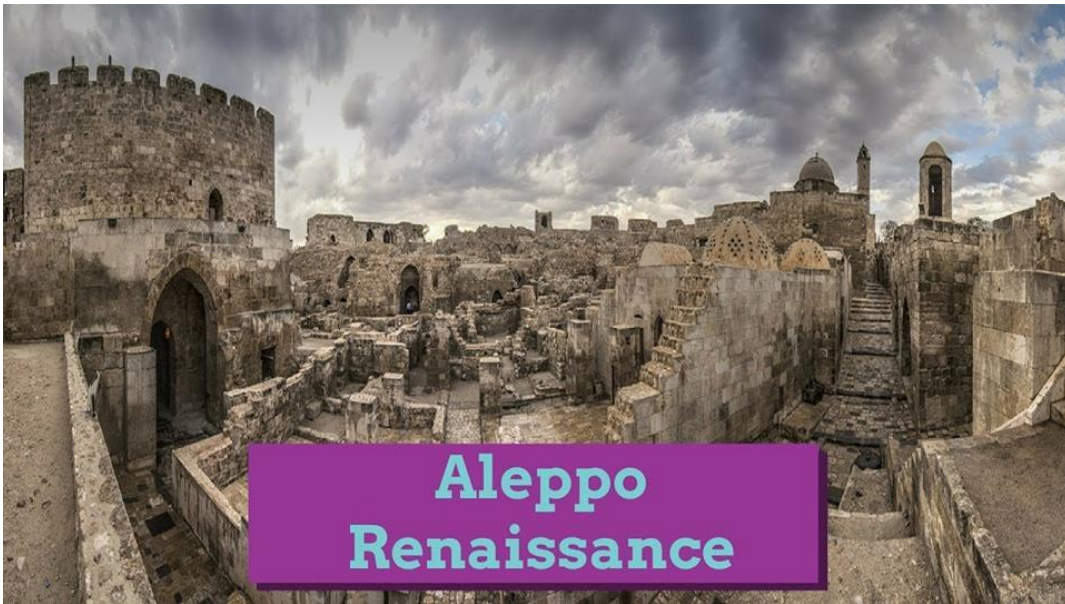
[ANEXO ENVIADO PELA TESTEMUNHA 1 ESTAVA INDISPONÍVEL]

15 DE ABRIL DE 2017

[CONTEÚDO DE LINK ENVIADO PELA TESTEMUNHA 1]

#trabalhosujo Onde estão os direitos humanos e as Nações Unidas de tudo o que aconteceu? onde está a mentira do ocidente com medo do povo sírio ??? Um novo massacre por terroristas em #siria onde eles bombardearam ônibus carregando civis em direção a uma área segura. o resultado é um massacre, que ocorreu perto da cidade de #alepo, matou 55 mártires e dezenas de feridos, incluindo 38 crianças foram mortes neste ato sujo e covarde terrorista com tudo isso infelizmente não ouvimos qualquer condenação dos governos da Grã-Bretanha, a França e os Estados Unidos.

28 DE ABRIL DE 2017



### Documentary - Aleppo Renaissance

<https://www.youtube.com/watch?v=BCOVHGLPtL4&t=679s>

6 DE MAIO DE 2017

Testemunha 1: Infelizmente, e com a entrada de prisioneiros palestinos em greve de fome de 20 dias não encontramos apenas algumas vozes que suportam esses prisioneiros e os seus direitos .. Se isso estava acontecendo em outro país para os nossos países e os governos do mundo expressam sua solidariedade com os prisioneiros. Obrigado por todos aqueles que ficar com os prisioneiros palestinos e uma homenagem a todas as nações que estão com os prisioneiros palestinos.

8 DE JUNHO DE 2017

[LINK ENVIADO PELA TESTEMUNHA 1 ESTAVA INDISPONÍVEL]

الأسد يتجول في حي المزة بدمشق (فيديو)  
[arabic.rt.com](http://arabic.rt.com)

Testemunha 1: Foi ontem o president da siria vistou ontem um Exposição de produtos alimentares sírios e estava sozinho e acompanhado por apenas uma pessoa em Damasco

**Aline: olha só. em qual cidade?**

Testemunha 1: Esse nao é propaganda porque quandi ele quer visitar um lugar ele vai sem avisa antes pra ele vi como as pessoas viver durante guerra. Damasco capital da siria

**Aline: Ah é. Legal. você viu que no mundo todo estão difamando o Bashar El Assad**

Testemunha 1: Viu .essas coisa nunca canal national vai mmostrar pra pessoa fora da siria

**Aline: falando que ele finge que é bonzinho, mas na verdade ele é marketeiro**

Testemunha 1: Sim .logico. Pra mim melhor pessoa que eu vi durante eu estava na siria . Sim tem muito pessoas ruim no governo ele tira muito da queles ruim ai apessoa s no povo né .mas ele muito bem tb ele nao consege pra tira todos ruins em 1 semana

**Aline: Entendi**

20 DE JUNHO DE 2017

Testemunha 1: Coisas de verdade sobre #refugiados no mundo nao a todos falam sobre isso.... No Dia Mundial dos #Refugiados para cumprimentar refugiados e todo o mundo, e em toda parte. Obrigado a todos aqueles que ajudam e apoiam os refugiados e suporte real aqui dizer o quanto eu queria ser refugiados em todo o mundo para apoiar na #medida em que os refugiados são exibidos na frente dos meios de comunicação e televisão e filmes e outros meios de comunicação.... #Sim, as coisas no centro das atenções, mas também refugiados de todo o mundo estão exigindo apoio real move-los em ##realidade melhor e uma #vida melhor. E, ##infelizmente, os principais países de todo o mundo e governos deles que estão por trás do problema básico de ##refugiados Ponto e terminou ....

**Aline: Quinta-feira teremos um debate aqui na UEL sobre a guerra da Síria**

Testemunha 1: Ah na tua cidade

**Aline: É**

Testemunha 1: Boa sorte

**Aline: Obrigada**

23 DE AGOSTO DE 2017

**Aline: Olá, \*\*\*\*\* , tudo bem? Como andam as coisas? Ainda morando em São Paulo?**

Testemunha 1: Ola tudo bem Estou bem graças a deus

**Aline: Que bom. Você ainda está em São Paulo?**

Testemunha 1: Sim

**Aline: Legal. Talvez eu vá para São Paulo em duas semanas. Pensei que talvez seria uma boa oportunidade para encontrar você. Preciso que você assine um documento em que você alega concordar com o uso das informações que você me passou para a minha pesquisa.**

Testemunha 1: Ah entendi mas sem problema pode usar Estou muito ocupado. Por trabalho sabe

**Aline: É que eles não vão me deixar usar se eu não tiver um documento por escrito. Mas eu posso ir até seu trabalho ou sua casa se precisar.**

Testemunha 1: Esse documento ou papel que vc precisa pra faculdade. Faculdade. Pra Faculdade. Ou pra o que

**Aline: “Para” é o jeito certo, mas informalmente nós usamos “pra”. É, eu preciso**

Testemunha 1: Ta bom agente fala e como quando vc vim ? Inda nao sei como mas td bem

**Aline: Tudo bem, eu falo com você. Muito obrigada**

Testemunha 1: Nada 🙌

25 DE AGOSTO DE 2017

**Aline: Oi, \*\*\*\*\* . Eu consegui confirmar. Vou estar em São Paulo no domingo dia 03/09. Você trabalha no domingo também?**

28 DE AGOSTO DE 2017

**Aline: Oi, \*\*\*\*\* , tudo bem? Preciso do seu nome completo para escrever no termo de autorização, por gentileza.**

Testemunha 1: Oi mas eu nao quero essas coisas por favor meu nome na noticias porque eu nao gosto essas coisas td bem ja deu noticias so isso .

**Aline: Não, seu nome não vai sair na notícia, vou manter tudo em sigilo. No termo de autorização está escrito que será mantido sigilo sobre sua identidade. Só que você precisa assinar o termo para confirmar que fizemos esse acordo. Aí no termo precisa ter seu nome, mas não na pesquisa**

28 DE AGOSTO DE 2017

Testemunha 1: Eu nao entendeu porque vc quer minha assinadora ??? Eu nao vou assinar pra issas coisas eu ja deu infarmação pra da essas coisas

**Aline:** É porque minha pesquisa é científica. Se eu não tiver um documento que comprove que você está ciente de que essas informações vão ser usadas em uma pesquisa científica, eu não vou poder usar nenhuma informação que você me passou. Teria sido tudo em vão. São burocracias do Comitê de Ética. Mas isso não vai te comprometer de forma alguma. Eu vou mandar o documento para você ler.

\*\*\*\*\* - Termo de Consentimento Livre Esclarecido.doc

É muito simples. É que você me passou várias informações úteis para essa pesquisa. Seria uma pena se eu não pudesse utilizar.

31 DE AGOSTO DE 2017

Testemunha 1: Vou ver como

**Aline:** Sim, se estiver tudo bem pra você, no domingo eu posso ir levar o termo até sua casa

31 DE AGOSTO DE 2017

Testemunha 1: Vou ver primeiro

**Aline:** Ok

3 DE SETEMBRO DE 2017

Testemunha 1: Oi td bem desculpa eu nao vou assinar no papel porque agente fala pra so informacoes e se vc quiser coloca so nome \*\*\*\*\* so .mas assinatura agente nao falou desculpa

## ANEXO 2: TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS COM A TESTEMUNHA 2

NOTA SOBRE AS ENTREVISTAS REALIZADAS COM A TESTEMUNHA 2: O método de entrevista realizada com esta Testemunha foi, primeiro, por filmagem e, depois, por gravação em áudio. Essa primeira parte trata-se das conversas do vídeo, onde eu quis fazer meu próprio “documentário” pessoal, mas, claro, sem a presunção de achar que se trata de uma obra de cinema, longe disso, apenas quis fazer um registro audiovisual da história desta testemunha, já que ela foi bem receptiva, para guardar de arquivo pessoal. Um detalhe importante é que, nessa primeira entrevista, a Testemunha também usou imagens para “engatilhar” a memória e selecionou vídeos para ilustrar melhor sua história, o que deve ser considerado durante a leitura. A segunda parte diz respeito à entrevista em áudio, que foi feita após assistirmos juntos aos documentários-objetos deste estudo. As entrevistas da segunda parte deste anexo foram feitas no mesmo dia, mas em data diferente da data da primeira entrevista. A escolha por fazer a transcrição dos áudios de cada entrevista e não somente adaptar as falas da Testemunha para melhor compreensão e praticidade, foi o fato de que essa adaptação poderia alterar o sentido do que a Testemunha disse, pois muitas falas, considerando a limitação da Testemunha como falante do português, podem ter sentido ambíguo, e supor o que a Testemunha quis dizer poderia ser arriscado. Por se tratar de transcrição, as entrevistas vão manter as marcas da oralidade, os vícios de linguagem, as digressões, os gaguejos, entre outras expressões. Todas as entrevistas deste anexo foram disponibilizadas em um DVD, distribuído aos professores da banca, para fins de comprovação. As regras de transcrição seguiram padrões próprios. As pontuações estão servindo prioritariamente a regras de ritmo e marcação da fala, e não necessariamente a normas gramaticais:

### ORIENTAÇÃO SOBRE AS PONTUAÇÕES:

- (\*\*\*\*\*) = nome da testemunha ocultado na transcrição
- ( [...] ) = palavra não identificada
- ( \* ) = sugestão de palavra; quando a pronuncia original não ficou tão clara
- ( ... ) = pausa curta ou oscilação até a continuação da fala
- ( , ) = pausa curta dentro do mesmo assunto ou função de vírgula
- ( . ) = pausa mais marcada, demonstrando fim a um assunto ou função de ponto final.
- ( : ) = exemplificações
- ( “ “ ) = simulação de fala de terceiros

### PRIMEIRA ENTREVISTA: 11 DE NOVEMBRO DE 2016

Testemunha 2: Ah... o meu nome é \*\*\*\*\* e eu sou sírio, da Síria, né? É... Minha cidade... Homs, centro da Síria, eu sou engenheiro mecânico lá, de 33 anos, trabalhava na... no.... projeto grande assim de extração de energia... de... na área de turbinas, funciona no gás, no vapor, assim, tenho certificado com Siemens, então... tenho... sou separado, tenho filho de 4, 4 [...]... ah... anos, né? Chama Alexandre, tenho irmão, dois irmãos, eu sou caçula, tenho dois irmãos mais, esse é arquiteto... arquiteto... esposa dele está... tá casado, tem esposa, duas sobrinhas, duas filhas, outro tem, é... ele é técnico... a esposa é... do... sobrinho e sobrinha, eu tem pai e mãe... é... a família inteira tá lá, eu to sozinho aqui no Brasil. Esse foto da minha casa lá na minha cidade, tinha esse loja também de presente, tempo de natal, esse dia de

namorado, tipo, de presente, coisas, sabe? Carro... então tinha uma vida... vida completa, né? eu com os meus irmãos, eu tava gordo... gor... gor... gordinho também, então essa é a família...

**Aline: Essa aí é a igreja que vocês tão?**

Testemunha 2: É essa é a igreja isso

**Aline: Então lá, é... vocês podem falar da religião de vocês? Podem ter uma religião normal lá na Síria?**

Testemunha 2: Sim, é... eu sou cristão... é... ortodoxo, ortodoxo, né? Igreja ortodoxa, então, aqui em Brasil não acha muita ortodoxa, nós... é... tipo de católica, ortodoxa, católica... então eu sou de ca... nasci na família ortodoxa, então cristão lá tem habilidade pra fazer tudo, lá tem igrejas bem antigas, tem tudo lá, habili... habilidade né? Pra fazer tudo, governo apoia nossas festas, faz festas na... na rua, tudo, na santa... sexta santa, as coisas, páscoa, natal, aí... então é tudo certinho lá, isso é antes de guerra, né? É... Síria, um país de Oriente Médio, né? Lá no Oriente Médio... Um país é... essa é a bandeira da Síria, um país bem antigo, esse é mapa da Síria, esse é minha cidade Homs, fica centro da Síria, Damasco, capital da Síria, aqui é Alepo no norte, esse é o mar, aqui Turquia, Irã, Jordânia, Palestina, Líbano.. então uma área, uma localiz... lo... lo... localização muito importante lá nessa área. Então, Síria é uma, um país... Esse é mapa do Oriente Médio, aqui são acho que 23 ou 27 países árabe, fala árabe, então aqui tem Saudita Arábia, Qatar, Bahrain\*, Egito, Líbia, Argélia, Sudão, então tudo isso... Marrocos, Tunísia, então esse é Oriente Médio, o mapa de Oriente Médio. Esse mapa de o mundo inteiro, né? Então Síria fica aqui... o Brasil fica aqui, ó, no outro lado do mundo, né? Então eu tava lá, agora eu to aqui. É... então imagina a diferença de ou distância também, né? Então, esse é um pouco sobre mapa, porque eu falar sobre o país, né? Da Síria, Síria é uma.. ums país antigo, bem antigo, que é o primeiro país do mundo, foi a nossa capital, Damasco, foi a primeira capital de mundo, tem pessoas vivendo lá mais ou menos 9 mil anos antes de nascimento de Jesus Cristo, então é bem antigo, e agora foi guerra lá então foi totalmente destruída, mais ou menos totalmente já destruído. Então, o terroristas eu que eu vou mostrar pra vo... essa é a bandeira da... da terroristas, Estados Islâmico... o ISIS, chama, esses são grupos muçulmano bem radicais, pra minha opinião ele, eles nem servem a... até nem muçulmano, porque eu acho bem radicais, eles corta de cabeça, comem coração, eu vou mostrar pra você um vídeo aqui, um terrorista está comendo o coração de um soldado de governo... esse foi na minha cidade... Então imagina, essas pessoas comem coração de ser humano, então você acha ele ser humano mesmo? Ele tá tirando....

**Aline: O que é que os terroristas têm a ver por exemplo com a guerra? Você sabe alguma coisa sobre as causas da guerra da Síria?**

Testemunha 2: Da guerra?

**Aline: É... Por que é que você escolheu essa imagem [pra me mostrar], por exemplo?**

Testemunha 2: Pra mostrar pra você o quantos essas pessoas são perigosas, entendeu? Porque as pessoas quando fala guerra normal, guerra, por exemplo, dois países, encontra... encontraram... tem guerra, esse é guerra normal, mas você tá... tá... esse guerra dentro de rua, guerra de rua, entendeu? Terroristas na, na rua você nem sabe esse vai matar você, quem vai matar você, entendeu? Quem vai cortar cabeça, quem... pelo nome... por exemplo, cristão lá conhecido com nomes também, tem nome só pra cristão, tem nome só pra muçulmano... então muçulmano não usa nomes de cristão, então, por exemplo... é... como chama? Matheus, entendeu? Ou Buros, isso, Paulo, assim, então quando você passa em frente deles, pra RNE, pra RG, vai ver seu nome, “Ah, você é cristão”, podem matar você na hora, rapidinho, por causa de, porque você é cristão. Mas, pra minha aponham... aponham, ponham, né? Aponham... Aponhão...

**Aline: Opinião?**

Testemunha 2: Isso, pro meu opinião de guerra, não é por causa de... eles, quem fez esse guerra usou essas pessoas, sabe? Porque... usou Deus, usou as coisas de Deus, de... de diferença de religião, entendeu? Esses... pra ter... pra ter razão pra eu matar você. Mas a verdade tudo, to... todas guerra no mundo fica pra... pra dinheiro, pra ganhar dinheiro, entendeu? Arma. Vende arma. Então as duas é... duas país grande: Estados Unidos e Rússia. Estados Unidos vende arma pra terroristas, Rússia vende arma pra governo. Então não é por causa de governo, não é por causa de presidente foi a guerra. Porque o presidente é uma pessoa muito legal, um jovem. Começou... um jeito bom pra nossa país, pra melhorar tudo as coisas, então... é... ele tava fazendo muitas coisas boa pra nós, mas foi esse guerra não por causa de por exemplo, fora de esse... quer... pessoas quer fora de... de esse presidente, pra meu opinião, então, é... não é por causa de esses terroristas também, de muçulmano, as coisas, eles usarem isso, mas foram, foram por causa de dinheiro, pra... vende arma pra a localização lá da Síria, porque tem Síria, então, bem complicado, não dá pra você entender, entendeu? Mas tudo, toda as guerras sobre dinheiro, pra dinheiro, todo mundo ganha e quem sofre é povo, né? Então... é complicado, ext... explicar pra você porque a história é bem longe sobre isso, é poli... política... política, entendeu? Então no caso tem Palestina lá, Israel, as coisas, então tem Hezbollah lá no Líbano, no Irã, então coisa bem complicada, ninguém vai entender esses coisas, imagi... imaginar, né?

**Aline: É... e o que é que fez você sair de lá e [...] deixar família, deixar filho?**

Testemunha 2: Então, foi... quando você termina seu faculdade tem que ir pra Exército, tem que fazer Exército. Então fui chamado e... e tinha guerra, quando eu terminei, então, tinha guerra significa eu vou direto pra... vai ter arma e vai dar... sabe? Então, pra mim é muito difícil matar alguém ou ninguém, não dá pra mim matar ninguém, por nenhum razão. Então por isso eu não foi pra guerra... não foi pra Exército. Então, tem lei lá, tem que sair da... do país, fica quatro anos fora de país, e depois você paga dinheiro pra governo e você volta normal, entendeu? Então, então esses dois razão por isso eu já foi embora de minhas... da minha país. Se não for isso eu nunca deixei minha país porque... até se ele destruído, mas... é meu país, entendeu? É... com todo espoe... respeito pra todos países na... no mundo, mas, é... sua país fica... tem coisa dentro de você, se... então, por causa foi destruído, então não tem lugar pra viver, de novo, tem que reconstruir de novo tudo. É agora difícil que a guerra tá ainda, não terminou ainda... já seis anos de guerra não terminou ainda até hoje. Então difícil você reconstruir e nem sabe se vai voltar mais ou não então, então... em coisas de economia muito difícil agora as coisas, então, tem que sair, então... foi um jeito, fui na Líbano, primeiro, fiquei lá sete meses, depois veio pro Brasil... é... já... aqui, já dois anos aqui no Brasil. Mais ou menos três anos já saí da minha ci... do meu país. Esse é razão porque eu deixei o meu país. Essas imagens eu tirei na... no... na... no... na minha câmera.

**Aline: Na sua câmera?**

Testemunha 2: Isso. Eu fiquei três anos fora de cidade. Tudo mundo. É... é... depo... porque causa de terroristas ficarem lá dentro da nossa cidade, então as pessoas é... fugiu... fugiram. É... ficou terroristas lá, então bomba, coisas lá, mas entrar e tudo destruído, e depois três anos os terroristas foram embora da nossa cidade, é... e dá pra gente voltar vê o que aconteceu na nossa cidade, então quando as pessoas voltarem pra lá, foi tudo destruído, talvez eles deixarem bomba, por exemplo, vai entrar na casa, se tem porta, você abre porta bfff, e morre, entendeu? Deixa, não sei nome em português, deixa coisa, sabe, quando você... aperta\* e vai... como que chama?

**Aline: Explode?**

Testemunha 2: Exatamente, exatamente. Então esse foi no meu bairro, na, esse rua da minha loja.

**Aline: Onde você trabalhava?**

Testemunha 2: É, tinha loja aqui. Esse... esses... esse foto da igreja bem antiga perto da minha casa, é esse, essa é uma escola de igre... de igreja também. Então foi toda destruída, ess... esse só sobre o meu bairro, né? Olha as pessoas voltarem lá, se achou as coisa, por exemplo, com capa, alguma coisa, uma... tira tudo como lembrança, sabe? O que... é... você imagina você perde tudo o que você tem na sua vida, as suas lem... lembranças, seus fotos quando você era criança... então é sua vida, entendeu? Trinta anos na su... na noss... na sua casa, e de repente foi tudo destruído, tudo, então as pessoas o que acha lá vai levar com ele como lembrança. Eu\*... esse centro da minha cidade aqui eu achei na casa máquina de kibe lá, então esses papelzinho aqui de casa só, foi tudo destruído, a coisa... é... né, não é fácil não você ver sua vida destruída em frente seu, seus olhos, entendeu? Não é fácil. Por exemplo meu pai, de 70 anos, ele, de 60 anos, ele tem, trabalhava muito pra faz tudo, pra faz... casa, faz tudo, faz, tem tudo, e de repente... foi tudo. Então, você imagina isso? Não é fácil, só, não só falando só sobre eu, a minha fala, sobre os... o povo todo, inteiro, né? Aqui o Papai Noel na margem, foi no photoshop, é... tá o Papai Noel olhando aqui aonde há povo? Aonde há vida tava aí? Aonde criança? Por que tudo isso? Aonde há paz nesse mundo?

**Aline: É do photoshop que foi feita essa imagem?**

Testemunha 2: Isso, isso. Não sei se é photoshop mas... é... ou alguém colocou roupa de Papai Noel e fez esse foto, na verdade não sei, mas é coisa bem triste. Eu tenho várias, é... no Youtube, eu tenho várias vídeos, mostra a minha cidade como era, tirando câmara no avião... veja, você pode veja... ver como era destruída inteira as coisa, sabe? Então, coisa bem... bem tristes, triste, sabe? Então esse...

**Aline: Como que era lá antes da guerra e depois da guerra? Como você poderia explicar como era antes e como ficou depois?**

Testemunha 2: Então, é... esse vídeo sobre Síria antes e depois de guerra, mostra Síria antes e depois, como tava e como fi... como ficou. Um país muito legal. Deixa eu falar sobre Síria pra você com esse vídeo... Esse vai mostrar pra você Séria... Sí... Síria inteira, antes e depois, como ficou antes, como tava, [...], quando começou guerra vai ter, e tem bastantes vídeos lá no Youtube pode você entrar e ver. Então, a nossa país como você.. como eu falei pra você... A nossa país é primeiro país de mundo tem...vi... f... vida lá. Bem antigo, é... nove a... já falei, 9 mil anos antes de nascimento de Jesus Cristo. É.. o primeiro, o primeiro país foi, foi... a primeira fibe, afabeta lá: A, B, C, D foi lá, mais ou menos 7 mil anos antes de nascimento de Jesus Cristo. A primeira música foi lá, não é música, aquela DO, RÉ, MI, FA SOL, como chama?

**Aline: Notas Musicais?**

Testemunha 2: Isso, foi lá. A primeiro foi lá. Quem fez lá na, na nossa país sete mil e... sete mil e meio a... quinhentos anos foi lá, antes de... de... nascimento de Jesus Cristo também. A árvore de azeitona, primeira árvore lá, é, farinha de trigo, quem fez a primeira produz desse farinha foi lá também, o... círculos de sangue, quem descobriu foi um rapaz lá, chama Elsino\*, também lá bem antigo. Então um país bem antigo, então tudo antigo, é, foi... es...é berço de... da civilização. Eu, não, não é? To falando merda haha?

**Aline: Não, tá certo!**

Testemunha 2: Ai, que bom. Então, é... você imagina um país assim? É... tudo ta... tava tranquilo antes guerra. Tem muçulmano, tem cristão, tem religiões, tem, tem tudo lá. É, você tem a sua liberdade pra fazer o que você quer. Você sai na rua à noite, de manhã, vai e volta sem preocupe, não vai proc... como aqui em Brasil, você vai fica com medo andar na rua, sozinha, depois, à noite, quando fica à noite, as pessoas têm medo, é... coloca celular no, na, den... dentro roupa pra ninguém roubar, assim, a gente não, não tem isso lá, antes de guerra tava bem legal, tudo em paz, não tem medo pra colocar... deixa carro na rua, como aqui as pessoas, é... talvez me visitarem pessoas deixa carro aqui fora de garagem, então cada

momento vai, olha na janela, vai e volta, “por que tá fazendo isso?”, Ah, tem medo de alguém roubar o carro. Isso não vai existir lá na nossa país. Então, o país tava bem legal. Você vai estudar sem pagar nada, o... o... pão, pra comer, é muito barato. Então, você... se for um rapaz de família trabalhando a fam... vai apoiar a família inteira. O hospital tem de governo também, você vai lá não, não, não paga nada também, se for, paga pouco, combina com as pessoas não tem dinheiro, então não vai ter bastantes pessoas dormem na rua como aqui em Brasil, um país muito legal, sabe? Mas, é... é... a guerra destruiu esse país, infelizmente, foi destruído. Olha, esse vídeo tá mostrando como tem mesquitas bem, bem grande, bem bonito, tem igrejas, catedrais, catedrais muito bonita lá na Alepo, muito antiga, na noss... na minha cidade também, coisa... maravilhosa, coisa... o turismo vai lá só pra veja só pra tirar foto, só... então agora, olha, tudo destruído, as crianças morrem cada dia e luto, o bomba não sa... você... quando chegamos na tempo de guerra você sai da casa você não vai... não vai saber se vai voltar, na sua casa, entendeu? Mesmo você área mais seguro, mas, pode vim uma bomba em cima de você na rua, pode passar um carro de bomba, um rapaz tem cintos de bomba é... dentro das pessoas, você vai lá no shopping do Aurora, fica lá, e entra um rapaz com um cinto... bomba... e tudo muito ruim, porque, ninguém sabe, e depois quando vem o... a ambulância, né? Pra ajudar as pessoas, faz as coisas, as pessoas ficam jun... jun... juntando, né? Mas é, vem outro rapaz também, com cinto, outro cinto haha e faz mesma coisa, então, é... não imagino... o que isso, enten... o que é esse... o que é essa cabeça dessas pessoas, sabe? Porque nenhuma Deus... não é de matar ninguém, Deus de amar as pessoas, sabe? Colocar... tem Deus, um Deus nessa vida, entendeu? Não tem dois. Deus quem fez Adão e Eva... todo mundo é essas crianças de Adão e Eva, então todos são a família desse\* Deus\* nesse mundo então, um Deus. Foi muçulmano, foi cristão, foi não sei o quê, foi, foi foi, até muçulmano tem bastantes religião, é... cristão tem bastantes religião, religiões, então... pra mim esse é coisa horrível demais. Porque não dá... somos ser humanos no primeiro lugar, a gente é ser humano... somos todos irmãos. Pra mim. Eu respeito tudo, respeito muçulmano, respeito cristão, respeito tudo, mas, pra mim esse não é bom. Não é bom mesmo. Vai... vai... as coisas vai... vai... ficar ruim demais, mais pra frente. Esse vídeo mostra pra você só meu bairro. Sobre meu bairro mesmo. A meu bairro tinha muitas catedral, muitas igrejas bem antigas, tinha muitas restaurante... É um bairro de religião cristão, mas tem muçulmano também, mas a maioria é cristão, sabe? É bem famoso lá na minha cidade, chama Al Hamidiya... Al Hamidiya. É um bairro... muito legal, eu... vivi lá 30 anos. Olha na, no Natal as ruas fica inteira assim... decorada, com luzes, as escadas, é... as festas, tudo, fica na rua. Essa é uma praça lá. Então, esse, esse vídeo tá mostrando pra você as coisas... as fotos... antes dos, olha esse é na... na... segu... na... domingo antes de Páscoa a gente tem esse festa quando Jesus entrou na Jerusalém, né? Então esse a gente faz a mesma festa na rua, fica as pessoas, esse... essa... na sexta santa, san... sexta santa, antes de Páscoa também. Então olha esse povo... esse habilidade pra fazer sua festa na... na... na... na... na rua, ninguém vai atrapalhar você, ninguém vai... faz mal com você, o governo... o governo... é... trata bem [...] como esses festas, apoia, salvar pra não f... não, não dar nenhuma problema, sabe? Então, olha, agora... essa é a mesma lugar aonde foi as festas, olha como ficou destruída, sabe?

**É, a gente conhece a Síria desse jeito: toda vez que a gente ouve falar sobre a Síria é sempre algum... alguma cena de destruição, algum recorte sobre a guerra, então a Síria que a gente conhece é uma Síria que tá bem destruída mesmo. Mas você acha que sobrou alguma coisa boa da Síria? Alguma coisa pela qual você recomenda que as outras pessoas visitem a Síria? Algum ponto turístico? O que é que a Síria tem que você recomendaria para as outras pessoas? Você acha que ainda tem?**

Testemunha 2: Sim, ainda tem. Agora ela ficou toda ponto de turismo, sabe? Haha... Porque toda destruída você vai ver a... vai ficar... mas não, agora tá voltando um pouco as coisas,

mas tem Palmera... Palmera... uma cidade bem antiga, esse é um ponto bem importante, até foi guerra lá mas não sei se foi destruída... não sei, entendeu? Porque seis anos de guerra o que aconteceu ninguém sabe, entendeu? Porque não dá pra ver. Mas tem várias... lugares lá, tem aquela... aquela montanha quando... chama... uma... menina de Deus, chama, história, uma... chama... Taklar... não sei em português como chama, na Bíblia, quando ela vai entrar na... na... montanha, não sei quem tá atrás dela, pra matar ela, Deus abrir pra ela montanha, então ficou, a montanha tava assim, então a montanha... é... abriu, ela passou. Essa é uma tu... tu... uma ponte de turismo muito importante lá na Síria, a gente passa lá na mesma lugar desse montanha. é... o que tem mais, tem, tem muitas, várias lugares de Damasco, de capital. Esse fica... é... perto de... é... pessoas desse cidade ainda falando a língua de Jesus: hebraico e aramaico. Aramaico?

**Isso, aramaico.**

Testemunha 2: Então, ainda tem pessoas lá falando esses lí... esse língua. É... então tem muitas coisas lá pra... pra ir lá, pra ver, pra... Esse, esse é igreja na nossa, na nossa cidade, é nessa igreja tem o centro da Santa Maria mãe, Marias mãe de Jesus, né? Tinha centro dela lá na nossa igreja. Tem outra igreja, tem, de pessoas de Jesus, então, tem uma mesquita lá na Damasco grande, ele era uma igreja, quando entrou muçulmano ficou mesquita, mas tem a cabeça de João, aquele, quando cort...

**Aline: João Batista.**

Testemunha 2: João, né? Na Bíblia, né? É. João, na Bíblia. Sabe?

**Aline: Uhum. Certo. João Batista.**

Testemunha 2: Quando falou pra a mulher falou “corta a cabeça dele, coloca...” Então, é, cabeça tá lá na nessa mesquita, era uma igreja. Então... muitas coisas era um berço de civilização, entendeu? Então você vai lá e, no sa... não sei se f... ainda tem coisas não é destruída, graças a Deus, mas por exemplo agora Alepo muitas coisas foi destruída então... espero que não destrua, destrói mais, sabe? Porque... um país não merece isso não. Olha, essa igreja e bem ant... bem antiga na... na... perto da minha, eu, eu cresci nessa igreja, chama Majojos. Bem antiga. E foi toda destruída. Agora as pessoas voltarem lá e tá... tentando reconstruir de novo, então vai ter... muito tempo, precisa muito tempo é... bem difícil, sabe? Até se voltou não vai voltar do mesmo jeito que tava, então esse coisa... é, você, por exemplo, cresceu\* na Londrina, você cresceu\* no Gleba, entendeu? Você vê as vídeos, você tá... esse foto em frente de você, na sua cabeça. Depois foi destruída e vai construir de novo... não vai voltar mesma foto, entendeu? Vai ficar diferente. Então esse vai ser mesmo. Se voltou essa igreja, se voltou a bairro, se voltou as casas, mas a nossa, a nossa lembrança, a nossa foto da minha país, da meu bairro, das pessoas, as lojas... aqui tava uma loja de doce, aqui tava loja de não sei o que... agora já eu três anos fora de cidade ou país, eu vou voltar lá e nao vou saber “o que está?”, “quem é você?” Até as crianças, por exemplo, filhos dos meus amigos, assim, já crescerem, né? Então agora, nossa, esse rapaz tava, tá, eu, tava leva ele pra comprar pra ele um suco, as coisa, agora ficou jovem... tá casado... tá namorando... entendeu? Então... coisa... é difícil. É difícil mesmo.

**Aline: Você conhece outras pessoas que também tiveram que sair do país ou pela mesma razão que você ou por, pelo, pra fugir da guerra mesmo? Você conhece outras pessoas?**

Testemunha 2: Sim. A maioria de jovem lá, especialmente o cristão, foram nesse ca... causa de Exército. Tem amigos aqui, tem ami... mas... o... as pessoas, o refugiado, as pessoas quando foram embora, vai na Europa, a maioria vai na Europa, porque Europa mais fácil, mais... lá... tem ajuda de governo, ajuda de ONU, tem ONU lá, então ONU lá vai... o governo também vai dar pra você salário, vai dar pra você casa, vai dar pra você... é... escola, pra você vai aprender língua, você não vai fazer nada só, primeiro tempo, você vai lá, chegar lá “eu sou da Síria”, sem papel, até sem papel, sem documento, né? Você chega lá, passa por

Libano, por Turquia, por alguém país lá, só passa mar. Mas esse é problema, é perigoso chegar lá, o jeito pra chegar na Europa bem perigoso, e tem que pagar muito pra máfia, quem, é máfias, grupos, por exemplo, eu quero ir na Europa, tem que falar com rapaz, o rapaz ele... você vai paga pra ele mais ou menos dez mil dolar só pra passar mar, pra chegar de Turquia, por exemplo, até Graça... Graça, Gracia... Grécia, então, você vai pagar muito pra chegar lá, pode chegar, pode não, porque pode mat... morrer lá na... no mar, ou pode mesmo pessoas matar você no mar, e tirando seus coisas: coração, rim\*, o que precisa e vende, entendeu? Então é bem perigoso, é... foi muitas pessoas morreram no mar, que, criança foi no mar, então, é bem perigoso chegar lá, mas quando chega lá... vai ter uma vida boa, vai ter apoio totalmente de governo. Aqui em Brasil é diferente. Pra vir pra Brasil é bem longe, no outro lado de mundo, entendeu? Bem longe, você precisa ir na embaixada: de Libano, Jo... Jordânia, Turquia, embaixada brasileira. Tem que tem passaporte, documento, tudo certo... é... tem que ter também um convite: de um brasileiro, uma organização, um grupo, um conhecido, amigo... e você mostra lá pra embaixada, pra eles aceitarem, ou tem que ter dinheiro. Dinheiro no banco, ou conta no banco tem bem dinheiro, pra eles aceitarem pra você vir pra cá para o Brasil, é... porque o Brasil é um país bem grande, e... é... tem muitas pessoas aqui dorme na rua também, então, é, Brasil não, não falta mais pessoas refugiado ficar na rua, dormir na rua, não, não falta isso não, não precisa isso não, por isso a embaixada fica tudo certinho, com papel, com documento, com convite, você chega aqui tudo certinho, você vai na Polícia Federal, fiz papel de refugiado, vai ter CPF, vai ter tudo certinho, mas não tem apoio de ONU. Não tem quem vai pagar pra você, quem vai... como a Europa, entendeu? Mas aqui vai ficar como é brasileiro direito, entendeu? Você vai é... ter cart... carteira de trabalho você vai ter, a sua vida, se você fala português, não fala, você, você pode virar as coisas sabe? E lá na Europa mais fácil i... mais difícil isso, mas mais fácil pra, mais fácil pra você ganhar as coisas... entendeu? Aqui mais difícil mas... é bom aqui, Brasil é... eu fui convidado de uma organização que chama MAIS, ela trabalha com a... é... como chama? Com refugiado e com a... é... com refugiados e com a igreja sofred... sofredora. Quem, quem é... sofre de, por causa de religião, por causa de...

**Aline: Igreja perseguida a gente diz aqui.**

Testemunha 2: Ahan, então eu fui convidado desse organização, é... esse organização trouxe refugiados, elas tentam, enchem esses refugiados de igrejas de Brasil, pra apoio de um ano, essa igreja vai apoia essa família refugiada, esse refugiado, pra um ano, tem que arrumar pra ele casa, arrumar pra ele português, trabalho, alimentação, e tem um ano pra esse sírio conseguir falar, e conseguir... ap... ficar pé, ficar... dá... caminhando na pernas dele, né? Então esse apoio tão importante foi de igrejas aqui em Brasil, a maioria de igrejas aqui ajudando e... fazendo esses projetos também, então esse é bem importante é bem é bem... foi... bem legal isso... agradeço todos as pessoas que tá ajudando aqui, me ajudando ou ajudando do meu povo aqui, eu agradeço tudo mundo por essa ajuda, e até as pessoas quem pens... quem pensou ajudar e não dá pra eles, eu agradeço também, sabe? Porque esse coisa de coração. Esse significa o povo de Brasil tem o coração muito bom, esse coração não vai achar na Europa não. É, eu acho que não. Agora, todo mundo quando eu falo da Síria todo mundo recebe eu bem. “Ah, vem cá, vamos marcar alguma coisa, vamos te conhecer”. Na Europa não, fala Síria “Ah, esquisito, vai...”, ninguém vai... porque eu trabalhava, eu trabalhava com Alemanha, com povo de Alemanha... então eu trabalhava com ele e... diferente, sabe? Aqui no Brasil o povo muito bom, de coração bom, todo mundo quer ajudar, e graças a Deus, eu sou orgulho, eu sou sírio e foi o segundo país pra mim o Brasil, eu sou orgulho de dois... dois paces... pa, países... hahaha. Aqui, ó, nossa presidente: Bashar al-Assad e a esposa dele... aqui é o presidente de Qatar e a esposa dele... então olha a diferença de usar roupa, entendeu? Então a nossa país é um país bem legal, não é árabe assim, eles é,

eles é árabe, entendeu? Usa burca, mulher vai, coloca coisa na cabeça, vai ficar nesse tipo de [...] porque não pode andar calça, não sei o quê, é... a vida deles, entendeu? Mas a nossa país faz o que você quer, né... a... minha mulher, ex-mulher usava biquini... então, a gente... vive normal, entendeu? Esse é bem interessante também, as pessoas aqui não tem visão sobre lá, entendeu? Por exemplo, lá, quando fala Brasil, hã? Direto: samba, carnaval e futebol, entendeu? Já, esse é o Brasil, entendeu? É assim também, ah, árabe: camelo, é... burca e... barraca, entendeu? Então, tem que mudar as coisas, hoje, é... mundo de internet você pode entrar e ver tudo, porque em casa, um dia um rapaz perguntou pra mim “você conhece pezza? Pizza?” Entendeu? Ele perguntou pra mim “Você conhece pizza?” Nossa, eu falei, nossa, eu, eu per, eu respondi “você tem internet?” Entendeu? Então... o que é isso? É... problema\* é... tava é... professor. Então... é ho... horrível, entendeu? Tem que as pessoas saber as coisas... melhor pra todo mundo.

## ENTREVISTA COM TESTEMUNHA 2, APÓS ASSISTIDO Diário da Síria

**Aline:** É... tá... esse foi o primeiro documentário. é... você já tinha falado para mim uma vez que você foi chamado pra servir no Exército, né? Era assim mesmo?

Testemunha 2: Sim

**Aline:** Daí, o que é que você achou desse documentário? Por exemplo, você achou que ele foi verdadeiro? Que ele mostrou realmente o que acontece?

Testemunha 2: É. Porque sobre lá... o... o verdade da guerra lá é assim as pessoas são muito radicais são muito perigoso sabe como aquele cara falou que eles não tem fé então ninguém vai matar ninguém por causa de religião, sabe, que Deus nunca fala assim, Deus nunca permite ninguém matar ninguém daí eu não sei o que eles tão mesmo, o que eles são mesmo [...] Daí é mesmo eles mata pelo nome, as pessoas pelo nome por causa de religião por causa de... se você é cristão mata você, então... é, mas o maioria são estrangeiros também, não são sírios não... fora da Síria tem da [...], Afeganistão, Saudita Arábia, eu não sei o... o na sociedade deles... naciona... nacionalidade deles, mas tem muito estrangeiro sim.

**Aline:** E o exército lá, eles gostam do exército do jeito que tá falando no documentário?

Testemunha 2: Quem?

**Aline:** As pessoas, a população, eles gostam?

Testemunha 2: Sim, porque o Exército é pra salvar você, entendeu? O Exército não tem nada com você, o Exército não vai entrar no sua casa e matar você na casa, entendeu? Se você for muçulmano, se você for cristão, ele entra aqui vai matar você? Não. Entendeu? Eles entra na casa mata você se você não obedecer eles, se você não ficou deles entendeu? O Exército não faz isso, Exército é pra... pra salvar o país, pra salvar o povo mesmo, entendeu?

**Aline:** E você falou que você não quis servir o Exército... Por que que você não quis servir o exército?

Testemunha 2: Porque não é minha guerra, não é... não é minha guerra. Eu não mato ninguém por causa de nenhum caso entendeu? Eu não tiro arma, eu não mato ninguém, entendeu? Eu sou cristão, Jesus me ensinou que quem bateu na.. na minha... como?

**Aline:** Face?

Testemunha 2: Uhum, então eu viro o outro, daí eu não mate ninguém por causa de nenhuma coisa entendeu? Exército é que vai, soldado vai na guerra, a guerra tem que matar, tem que tirar arma, eu nunca usei arma na minha vida, nunca nem faca, nem... coisa eu não consigo, aí eu fugi de, de país porque não consigo... matar ninguém, eu perder tudo... eu não vou matar ninguém, você vai me matar eu fujo\*, eu vazo, entendeu? Eu não mato ninguém, não precisa matar ninguém pra nenhuma causa na minha vida.

**Aline:** E os rebeldes... é... que são essas pessoas que matam pessoas e tal, você acha que eles fazem isso por oposição ao presidente? Eles estão contra o presidente? Ou é simplesmente só pela religião?

Testemunha 2: Então, o... então, esse coisa que você... as pessoas não vai entender porque as coisa não é coisa só de país, entendeu? Como eu acho... Essas coisas, já falei pra você aquele dia, a coisa começou em contrário do, do presidente, não sei o quê, começou na... nas ruas, como aqui “fora Dilma, fora não sei o quê”, lá na Síria também começou assim “Fora Bashar al-Assad, fora Bashar al-Assad não sei o quê”... daí começou ter arma dentro deles, daí começou...

**Aline:** Deles quem? Os manifestantes?

Testemunha 2: Esse... esse que você falou, que foram pra... pra... na rua...

**Aline:** Rebeldes?

Testemunha 2: Isso, pra falar não a gente não quer esse governo, daí já tem arma, daí começou o governo, polícia, os soldados proteger, daí começou atirar... tiro dentro deles com... com soldado, daí começou a guerra, daí entrou as pessoas estrangeiros no país, entrou as armas e ficou coisa grande e ninguém sabe como vai acabar isso. Destruí o país inteiro por nenhu... nenhuma razão... nenhum... por causa... por que quem quer... se eu tem coisa com presidente, se não to gostando do governo, se não to... eu destruir o país inteiro por causa de presidente? Como assim? Entendeu? Você nem ama o país nem ama você mesmo, que é seu país, como eu vou... se eu tenho um problema com você eu sento com você e resolve, não vou matar você, porque, hum... você me mata, eu vou destruir a sua vida, você destrói minha vida, não é assim que funciona as coisas. Mas esse é coisa política, coisa de países, não é coisas de povo, esse povo que tá na guerra lá, que tá fazendo a guerra, esse povo só mente, não tem nenhuma... nem um por cento... mente [...] como aquele falou que tem droga, é mesmo, tem pessoas tem droga, na... embaixo de casa deles uma vez uma... um rapaz deles tirou uma faca grande, foi enfrente soldados, que matar mais de 20 pessoas, entendeu? Ele tava drogado mesmo, ele não tá... não tá aqui, não tá ligado. Daí é muito perigoso. É... dessas pessoas tinha... não tinha nenhuma... pensamento, não sabia o que está fazendo, ou que está querendo, ou que está ganhando dinheiro e arma, e... essas pessoas, quando você dá pra comprar as pessoas por dinheiro, colocar lugar é fácil, entendeu? Daí você, eles vai servir você por pouca coisa, você compra esse pessoa vai ser sua. Daí “vai matar o fulano”, vai matar o fulano... vai que tá ganhando dinheiro, entendeu? É... são pessoas simples, que não têm profissão, não têm...

**Aline: Mas são sírios mesmo?**

Testemunha 2: Poucos sírios tem... claro que vai ter sírios, mas a maioria quem é um líder as coisas o dinheiro aonde vai? Quem tá dando dinheiro pra eles, como eles recebem dinheiro? Quem? Quem? Síria? Eu acho que não, porque é coisa de países... é... esse política lá no Oriente Médio depende de Palestina e Israel, aquela... história de Israel com Palestina, daí a Síria apóia Palestina...

**Aline: A Síria apóia a Palestina?**

Testemunha 2: Isso, daí por causa disso tem que pagar fatura, o fatura de seu país, é, daí é coisa política, entendeu? Não é coisa de contrário de governo Bashar al-Assad não. E começou, e como vai fazer guerra? Tem que ter coisa, eu e você vamos.. é... vamos... tem... a minha opinião e sua opinião, fácil isso vemos lá, quando entra Deus, quando entra as coisas de religião fica mais forte, entendeu? [...] As pessoas lá são radicais demais daí... dá pra controlar deles.

**Aline: Mas não o presidente? O presidente não é radical, pelo que eu entendi?**

Testemunha 2: Não! não! Eu sou cristão nós... tínhamos as nossas festas, igrejas, faz festas na rua, faz na sexta santa... na... na... na... no Natal, as pessoas vai, até muçulmano vai festar com a gente e não, não tem aquela diferença, sabe? Nunca, nunca teve essa diferença de muçulmano e cristão, a gente vive juntos.. é... é, o... cada um defende outro, vizinhos muçulmano... não tem aquele... não tem aquele diferença, sabe? Daí, depois da guerra, foi muito diferente, e não é eles mesmo, entendeu?

## **ENTREVISTA COM TESTEMUNHA 2 APÓS ASSISTIDO SÍRIA EM FUGA**

**Aline: Tá, o que você achou desse em relação ao outro? Porque esse pelo visto ele falou de um outro lado, esse é o que os brasileiros costumam... o lado que os brasileiros**

**costumam ouvir, que o vilão da história é o presidente Bashar al-Assad, as pessoas estão morrendo por causa dele, que ele é o terrorista, é... o que é que você achou desse?**

Testemunha 2: Não, isso não é... isso é mentira, isso é o que eles pensam, né, aqueles que você falou, o re... como chama?

**Aline: Rebeldes?**

Testemunha 2: Isso, o rebeldes mesmo pensa assim, que eles tem que tirar o Bashar al-Assad, que Bashar al-Assad são, é muito.... dictator, né? Daí não é verdade não, o... a Síria é um país muito bom, você estuda de graça, vai no hospital de graça, as pessoas trabalha, ganha, dá pra viver, o... um país de paz, você sai na rua não tem roberos, não tem ninguém vai fazer mal com você [...] de dia, de noite, você mesmo sai, anda na rua, não vai ter nenhuma problema, tem um governo muito bom, Bashar al-Assad gente boa, é claro que todos governo tem... tem coisas... é... tem coisas é... como fala?

**Aline: Negócios?**

Testemunha 2: Tem aliados, né? Tem coisas...

**Aline: Ah, aliados.**

Testemunha 2: Isso. Bom desse coisa, falha com outra coisa daí, mas, em geral, você, um país vive bem, não tinha... não tinha aquele dificuldades como aqui, por exemplo, Brasil, as... aqui no Brasil as pessoas vive com medo de tudo, de sair, de andar, de... com celular no mão, isso não existe lá, antes de guerra, né? Então não dá pra falar isso não. E outra coisa o terroristas que acham, que acham que o Daesh, que é um grupo de islâmicos, que o Bashar Al-Assad quem fez esse grupo, daí, eu acho que não também, o... sempre na guerra vai ter coisas... é... é... muito, mis, mistroi... mis... sabe, aquela coisa você não entende...

**Aline: Misteriosas?**

Testemunha 2: Isso, daí tem muitas coisas você não vai entender o que você não tá vivendo dentro da... da... da situação mesmo, tem que viver mesmo pra ver o que é o verdade, como a gente vivemos lá, a gente vê o que aconteceu, o governo boa, tem coisas, mas era bom, a vida bom, o... começou o rebelde vai na rua, começou o terroristas entram, cortam cabeça, tira coração, come coração de ser humano, esse não é, nenhum ser humano consegue viver com isso, como assim eles vão ter o controle desse país? É muito perigoso, sabe? Daí ninguém vai aceitar, até o muçulmano, até, até as pessoas quem foi na rua nos primeiras dias, desse\*, primeiras meses, primeiros meses, em contra de Bashar al-Assad, agora não, eles estão COM Bashar al-Assad que já saber... já... já eles saber, sabemos... sabem o... a verda... a verdade da guerra, entendeu? É quem esse pessoas, quem tá com esses pessoas destrói o país inteiro, daí, em final [...] coisa política, coisa de dinheiro, coisa de política mesmo, por causa de Síria, Irã e Hezbollah que tão ajudando... o apoio Palestino, em contrário de Israel, Israel que apoia Estados Unidos, daí esse o problema de lá, de Oriente Médio mesmo, porque tem país de Oriente Médio que... que apoia Israel e quem apoia de Palestina, quem apoia Palestina são poucos, Síria Irã, Hezbollah e de Líbano, daí esses três tá fazendo uma f... uma... uma grupo forte lá, sabe? Daí os Estados Unidos não gosta, tem, alguém grande ou quem manda lá tem que tudo mundo obedecer ele, o Estados Unidos, daí eles fazem esses guerras lá, como Iraque, Líbia, Iêmen, todos agora Oriente Médio tudo... tudo tá uma bagunça por causa de petróleo também, petróleo lá, por causa de locazaç... localização da Síria lá muito importante, então assim fico fraco, fica franco, daí eles dá, mas acho que eles não conseguiram, porque já seis anos, é... o Bashar al-Assad não vai cair, o presidente não vai cair, mas infelizmente destruiu o... o país inteiro, o país de... o primeiro país do mundo, mais de 9 m... 9 mil anos antes de nascimento de Jesus Cristo, daí destruiu o país por causa de quê, destruiu a vida de todo mundo lá, entendeu? Você viu o refugiados lá no fronteira do... do... todos, nós estamos aqui, as pessoas foram no Europa, as pessoas morreram no mar.. por que tudo isso, entendeu? Ninguém, ninguém vai entender.

## ENTREVISTA COM A TESTEMUNHA 2 APÓS ASSISTIDO OS CAPACETES BRANCOS

**Aline:** [...] Fala de um ponto de vista mais parecido com o dos Estados Unidos, de que a Rússia é nossa inimiga e o Bashar al-Assad é nosso inimigo, então o tempo todo eles estão tentando afirmar que “A Turquia tá do nosso lado, a Turquia tá a favor dos Sírios, mas o presidente, a Rússia e os demais que estão a favor do presidente, não. E... você já viu alguma atuação dos capacetes brancos por lá, ou não sabia?

Testemunha 2: Não, eu não, não vi... mas o... Turquia nunca quis ajudar o Síria, porque co, o Síria foi como aqui o Brasil foi antigamente... o... pelo Portugal. Como fala...

**Aline:** Ah, sim, colonizado.

Testemunha 2: É, daí o Turquia foi pela Síria muitos anos atrás, daí o Turco quer tudo de lá, mas... não, esse não... pra mim, por minha opinião, o Turquia ajudando terroristas, terroristas que o fron.... o... fron...

**Aline:** Fronteiras?

Testemunha 2: Fronteiras lá do norte da Síria com Turquia, né? Daí... o Alepo fica ao norte, daí com fronteira com Turquia, daí todos entra... entra, sai, tudo, com Turquia, ninguém sabe o que tá acontecendo lá, o muitas fábricas de Alepo, eles terroristas, os... esses grupos de lá tiraram mesmo tudo e levou pra Turquia. Fábricas, sabe? Toda fábrica tirou, como eles ti... conseguiram tirar? Se não tem ajuda de ninguém, de Turquia por exemplo que, porque, fábrica grande, como você vai tirar o... toda, como aqui no Valentino tirou a casa e colocou lá... eles tiraram tudo fábrica e foi lá, maioria das fábricas de Alepo foi lá pro Turquia, e daí acho que o contrário, e sobre Rússia... o Estados Unidos... se o Estados Unidos quer ajudar a gente, por que é proibido pro Sírio entrar para os Estados Unidos... nenhum sírio... tem autorização para entrar lá no Estados Unidos então como eu, como ess... eu sou sírio, como vou acreditar nesse governo, nesse povo que ele quer ajudar o povo da Síria ele não... ele não quer receber nenhum sírio na, na, na terra dele. É co... aquele dia o Trump foi, atacou Síria quatro\* vezes, daí... ele tá atacando quem? A minha país, meu país, entendeu?

**Aline:** Ele afirmou que tava atacando terroristas, né?

Testemunha 2: Ha, então... então... eu, quem eu vou acreditar? Estados Unidos ou... ou Ro... ou Ru... ou Rússia? Todo mundo tá atacan... atacando quem? Terroristas, né? E o povo tá morrendo. Daí, não, hoje... é muito difícil, mas Rússia tá aju... ajudando governo mesmo, Estados Unidos tá ajudando terroristas. Tá claro isso pra mim, não sei os outros como tá pensando, mas porque o... o Estados Unidos, eu não pode entrar lá, tá, e como acreditar como pessoa tá, quer... quer proteger a minha vida com tudo essa guerra ele tá atacando lá na minha país, ele não recebe eu na terra... na... na... na terra dele, no país dele, então é...

**Aline:** Não faz sentido, né?

Testemunha 2: É terrível demais, terrível demais, né... e daí não dá pra acreditar. É um trabalho bacana esse trabalho de... é... capacete brancos... é um tipo de Cruz Vermelho, sabe? É, mas eu acho que eles tão... estão com um pensamento de... de... nesse trabalho, como ser humano, não pode ter nenhuma... nenhuma... nem, nem com governo nem com terroristas, entendeu? Tem que ser um trabalho ser humano mesmo, sem nenhum pensamento “quem tá q... matando os outros, quem tá atacando outro”, não tem nenhum, nenhuma problema com tudo, tem que fazer como eu sou ser humano, nesse guerra... Entendeu? Que esse trabalho de ser humano mesmo, é mas eles têm... pensamentos de... de... como os terroristas pensam, ah, não é como terroristas, como... aquele falou... você falou...

**Aline:** Rebeldes?

Testemunha 2: Isso. Como eles pensam, né?

**Aline:** Tem uma teoria de que as pessoas que participam dos capacetes brancos, eles são aliados dos rebeldes, e aí de dia eles salvam as pessoas pra eles conseguirem mais pesso... mais aliados. Mas dizem que à noite, eles são... eles viram terroristas também, porque eles são contra o governo, então eles lutam também contra o governo, contra os soldados... e, apesar de no documentário eles falarem... apesar de no documentário eles falarem que eles são imparciais, quer dizer, eles ajudam qualquer pessoa, sem distinção, sem excluir ninguém...

Testemunha 2: Isso, isso que eu falei

**Aline:** Apesar de no documentário eles afirmarem isso, tem pessoas que falam que eles só salvam aqueles que tã do lado deles, aqueles, por exemplo, aqueles que são contra o Bashar al-Assad, contra o Exército da Síria, é... e eles não salvam se tiver alguém do Exército da Síria, eles não salvam...

Testemunha 2: Então, é por isso eu to falando, eles não... tem que ser um trabalho de ser humano, porque o bomba vai cair cabeça do quem tá apoio pro governo e quem tá... é...

**Aline:** Contra...

Contra do governo, o bomba não vai sabem que eu sou com ou contra, entendeu? Não vai saber se eu to.. se eu sou cristão ou muçulmano, o bomba vai cair. Como tem um pedacinho de... mostra pra você... cemitério... cemitério [fazendo referência ao *Síria em Fuga*], aonde tá todas pessoa fala... ele falou “essas pessoas aqui com o governo, essas pessoas aqui contra”, mas estão todas na... embaixo do mesmo... enterrado na mesma terra. Então esse... é o mais importante que dá luz desse... a ideia... que somos igual, se contra, com, cristão, muçulmano, guerra não serve ninguém, só matar gente, todo mundo, entendeu? Todo mundo e ninguém tá entendendo esse... agora... foi...

**Aline:** Mas você, então, nunca ouviu falar de... dessa aliança dos capacetes brancos com... por exemplo, a Al-Qaeda?

Testemunha 2: Não... não... não conheço eles.

**Aline:** Não?

Testemunha 2: Não, esse é primeira vez em que eu saber sobre eles, sabe?

**Aline:** Ah, entendi

Testemunha 2: É, porque tem ONU lá, tá ajudando também, tem muitas coisas que ajudar, mas nesse área\* que não vivia mesmo assim, entendeu? Eu saí direto na casa e nem fiquei esperando os bombas caindo daí e nem viver essa situação, entendeu?