



INFLUÊNCIAS DA TELEVISÃO NA PRODUÇÃO BRASILEIRA DE DOCUMENTÁRIOS DE PERIFERIA

Influences of television on the Brazilian production of periphery documentaries

*Influencias de la televisión en la producción brasileña de documentales
periféricos*

Gustavo Souza

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista
gustavo03@uol.com.br

Jamilson José Alves-Silva

Doutorando em Comunicação na Universidade Paulista
jamjas@uol.com.br

Resumo

Com cerca de 20 anos de existência, a produção audiovisual periférica tem, na sua origem, uma forte influência da televisão tanto em termos narrativos quanto estéticos. O objetivo deste trabalho é voltar aos “primórdios” e debater como as oficinas e coletivos de realização incorporaram esse referencial. Partimos da hipótese de que tal referência se manifesta de duas formas: uma inclusão praticamente literal dos referenciais televisivos, por meio do docudrama e de reportagens de TV, e outra que tenta contemplar a estética televisiva e a cinematográfica. Esse debate permite também relativizar as supostas hierarquias existentes entre cinema e televisão, de modo a ver essas duas mídias como contíguas e não como discrepantes.

Palavras-chave: Documentário. Periferia. Televisão.

Abstract

Brazilian peripheral audio-visual production is approximately 20 years old. It was strongly influenced by television in both narrative and aesthetic terms. The purpose of this paper is to go back to the “beginnings” and discuss how workshops and collective realizations incorporated this framework. We start from the hypothesis that this reference manifests itself in two ways: a practically literal inclusion of television references, through docudrama and TV reports, and another one that tries to contemplate television and cinematic aesthetics. This debate also makes it possible to relativize the supposed hierarchies between cinema and television, in order to see these two media as contiguous instead of discrepant.

Key words: Documentary. Periphery. Television.



Resumen

La producción audiovisual en las periferias brasileñas ha existido durante unos veinte años. Esta presenta una fuerte influencia de la televisión en términos narrativos y estéticos. El objetivo de este trabajo es volver a los “primordios” de esta producción y discutir cómo las talleres y colectivos de realización incorporan este referente. Partimos de la hipótesis de que esta referencia se manifiesta de dos maneras: una inclusión prácticamente literal de referencias a la televisión, a través de docudrama y reportajes de TV, y otra que trata de contemplar la estética televisiva y cinematográfica. Este debate también permite relativizar las supuestas jerarquías entre cine y televisión, para ver estos dos medios como contiguos y no tan discrepantes.

Palabras clave: Documental. Periferia. Televisión.

1 INTRODUÇÃO

A produção audiovisual realizada em periferias, morros e favelas no Brasil existe há aproximadamente 20 anos. Esse tempo foi necessário para o desenvolvimento tanto técnico quanto estético, bem como para extrapolar o circuito de mostras específicas e festivais, como é possível ver com a chegada ao circuito comercial do filme *Sócrates* (Alex Moratto, 2018), realizado no âmbito das Oficinas Querô, uma ONG voltada para prática audiovisual, localizada em Santos (SP).

No início dos anos 2000, quando essa produção começou a se expandir, a prática audiovisual chegou a essas localidades por intermédio de pessoas externas ao seu local de atuação. Logo, uma das questões centrais no processo de planejamento e realização de documentários periféricos diz respeito ao encontro dos diferentes repertórios de professores e alunos.

O objetivo deste trabalho é recuar no tempo e localizar, por meio de alguns documentários, o referencial audiovisual dos alunos em filmes realizados nas Oficinas Kinoforum e no coletivo Filmagens Periféricas, dois importantes polos de produção na primeira metade dos anos 2000. Observa-se, de saída, que a televisão teve um significativo papel nessa formação audiovisual. A hipótese com qual trabalhamos é que tal referência se manifesta de duas formas: uma inclusão praticamente literal dos referenciais televisivos, por meio do docudrama e de reportagens de TV, e outra que tenta contemplar a estética televisiva e a cinematográfica. Para uma observação mais efetiva desta questão, selecionamos três filmes que fornecem os subsídios para esse debate: *As consequências de um erro* (Kinoforum,

2004), sobre jovens infratores; *O sofrimento de uma mãe* (Kinoforum, 2004), também sobre jovens encarcerados, mas desta vez com foco em suas mães e *Aqui fora* (Filmagens Periféricas, 2004), a respeito de mulheres com parentes ou companheiros presos.

Acreditamos que esse debate permite ver a televisão como uma importante propulsora de uma estética audiovisual, ainda que essa mesma estética possa incorporar referências de outras mídias como o cinema e hoje a internet. É importante apontar que não é nossa intenção estabelecer níveis hierárquicos entre cinema e televisão, mas perceber como o cruzamento entre essas duas possibilidades permitiu a muitos alunos experimentarem pela primeira vez a realização audiovisual.

2 CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Para entendermos as configurações estéticas dos documentários de periferia, é preciso direcionar o foco para as influências da televisão na composição de imagens e discursos de tais filmes. Esse ponto de partida se dá porque o repertório televisivo funciona como um ponto-chave que molda métodos e práticas em diversas oficinas nas periferias brasileiras.

Se por um lado as referências televisivas servem como uma porta de entrada para a prática audiovisual, esse mesmo conjunto de filmes revela que a experimentação com imagens e sons se torna também uma importante ferramenta metodológica que, inevitavelmente, tem seus reflexos nos filmes dessa produção. Esse cenário cria as condições necessárias para surgimento do que denominaremos *estética do improvisado*, ou seja, tal estética materializa no espaço fílmico a condição improvisada da vivência e as condições materiais e as metodologias de cada coletivo ou oficina.

Um exemplo desse aspecto são as Oficinas Kinoforum, que de forma itinerante, instalam-se em comunidades periféricas para cursos de aproximadamente uma semana. Nessas oficinas, os alunos são apresentados à teoria e à prática cinematográfica poricineiros que, geralmente, têm um vínculo teórico ou prático com o cinema.¹ Os alunos, em sua maioria, obtiveram sua formação audiovisual a partir da televisão. Quando essas duas trajetórias se encontram, podem ocorrer mudanças na maneira de perceber a relação entre cinema e TV; esta última, como linguagem ou como tema de alguns documentários, é apropriada de diferentes modos.

¹ Uma detalhada descrição de como funcionam as Oficinas Kinoforum pode ser encontrada nos trabalhos de Alvarenga (2004, p. 95-110) e Cota (2008, p. 34-41).

Constatar que os olhares de educadores e alunos foram moldados por objetos e experiências audiovisuais diferentes encaminha o debate para o seguinte questionamento: como ensinar cinema a jovens cujo olhar é pautado pela televisão? Esse aspecto se refere às variadas composições dos repertórios visuais e, em alguns casos, é uma questão a ser enfrentada posteriormente, pois o professor pode se deparar com situações em que as diferenças intelectuais se tornam mais latentes. Mais que fixar níveis hierárquicos entre professores e alunos, a dificuldade do processo – impossível de negligenciar – é também um aspecto agregador, devendo ser vista como uma porta de entrada para o educador repensar suas práticas.

O desafio que se apresenta, então, é a execução de dispositivos que minimizem defasagens. Não entraremos em detalhes aqui sobre esses possíveis recursos, pois a nossa intenção é perceber como diferentes composições apresentam também diferentes posicionamentos sobre a relação entre cinema e televisão, ou seja, a perspectiva do oficinairo é capaz de moldar graus de importância referentes à diversidade já diagnosticada, com reflexos diretos na condução das aulas. Sendo assim, já se pode prever que diferentes repertórios irão produzir diferentes pontos de vista e que, acima de tudo, a possibilidade de haver embates sobre opções discursivas e estéticas é bastante plausível.

As questões acima sinalizam para a necessidade de verificar junto ao *corpus* de que forma esse “olhar televisivo” se materializa nos documentários. Sobre esse aspecto, o conjunto de filmes selecionados apresenta dois principais modos de se relacionar com o repertório televisivo: inicialmente, o uso de recursos estilísticos e narrativos recorrentes à televisão; em seguida, uma possível mediação entre as linguagens televisiva e cinematográfica. Essa checagem em dois níveis nos leva a esclarecer desde agora que não partimos da perspectiva de que no cinema se faz arte e na televisão, produtos palatáveis², discussão que remete a um passado em que foi grande o esforço para classificar as produções culturais em níveis que se vinculavam mais a uma questão socioeconômica do que, de fato, de qualidade artística.³

² Sobre a dicotomia cinema *versus* televisão, Jean-Louis Comolli apresenta em seu posicionamento resquícios de uma postura adorniana, que não se confirma por completo porque Adorno rejeitava não somente a televisão, mas também o cinema. Diz Comolli (2008, p. 120): “Um espectador desprezado representa desprezo para todos os outros. E vemos esse desprezo, dia após dia, agir nos procedimentos da televisão moldada pela publicidade. (...) Devemos compreender a produção da palavra na atualidade como o lugar de uma guerrilha sem nome: há o campo da ‘palavra destruída’, que são as mídias em seu funcionamento majoritário; há aquele da palavra construída após a ruína, que sempre foi e continua sendo aquele do cinema, hoje do documentário”.

³ Sobre a discussão em torno dos “níveis de cultura”, Eco (2001, p. 38) atesta que “essa crítica, no fim das contas, reflete uma concepção fatalmente aristocrática do gosto”.

Nosso intuito é perceber como o encontro entre televisão e documentário devolve uma estética recorrente ou específica ao tipo de cinema aqui em foco. Para isso, é necessário delimitar a noção de documentário que alicerça a discussão a seguir. Partimos da definição de que “o documentário é um discurso sobre o mundo histórico” (NICHOLS, 1991), pois, de fato, a enunciação pode ganhar corpo em imagens e sons, e não somente em textos escritos ou na linguagem oral, sempre atrelada a contextos específicos e circunscritos aos fatos históricos. Essa definição é demasiado ampla, pois pode ser aplicada também à literatura ou ao teatro, para permanecer apenas no campo artístico. No entanto, a sua amplitude permite uma margem de manobra necessária para se pensar o documentário, dada as suas constantes inovações discursivas e estéticas ao longo da história do cinema.⁴ Exatamente por esse motivo, em vez de nos atermos a uma definição que se revele parcial ou tautológica, adotamos a ideia de um “valor documental” (CORNER, 2002, p. 141-142), que apresenta duas importantes composições: uma de ordem tecnoestética, relacionada à tecnologia, mas também aos códigos de representação da cultura e outra de cunho social, presente na história do documentário desde os anos 1930. A essas duas composições, acrescentamos o “valor político” – imprescindível para o entendimento do documentário hoje, seja ele realizado nas periferias ou não.

3 APROPRIAÇÕES DA LINGUAGEM TELEVISIVA: DOCUDRAMA E TELEJORNALISMO

As consequências de um erro (Kinoforum, 2004) é um documentário que permite iniciar o tópico aqui proposto. Seu tema é a experiência de jovens encarcerados na Fundação Casa de São Paulo (antiga Febem, destinada a menores infratores). Os relatos são intercalados com imagens para assim construir a narrativa do documentário. Sendo a detenção uma experiência estigmatizante, muitos que já a experimentaram preferem não mostrar o rosto, e, desta forma, o depoimento em voz *off*⁵ se torna uma opção que preserva a imagem do depoente. Contudo, se a parte sonora parece de fácil resolução, a imagética esbarra na dificuldade de materializar na imagem a experiência do encarceramento. A maneira como o filme soluciona esse “problema” merece uma atenção mais efetiva.

⁴ Estudiosos como Winston (1995), Hill (2008) e Comolli (2008), assim como documentaristas como João Moreira Salles (2005), defendem a ideia de que o documentário é a modalidade fílmica que mais experimentou esteticamente na história do cinema.

⁵ De acordo com Aumont e Marie, “um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está no fora de campo”. Além dessa denominação, há também a voz *over*, cujo emissor integra a diegese, mas permanece fora do quadro no momento em que fala. Mais detalhes, ver Aumont e Marie, 2003, p. 214-215.

Em sua sequência de abertura, o documentário já aponta para algumas indicações dessa resolução. No primeiro plano, vê-se um *close* nos pés de duas pessoas caminhando. Não é possível identificar quem são e para onde estão indo. A próxima imagem é um plano geral de um edifício não identificável, mas a seguir o *close* numa placa onde se lê “Febem de São Paulo!”, grafitada e com ponto de exclamação, imagem que indica que não se trata da real Febem, sendo a sequência de abertura uma encenação. Essa desconfiança inicial é confirmada pelo que vem a seguir, quando o *close* nos pés é novamente retomado, só que acrescido de uma nova informação: quando a câmera se desloca dos pés em direção ao tronco, vê-se um jovem com os braços para trás, sendo conduzido por outra pessoa. O cadeado que fecha um portão é aberto. O rapaz guiado agora anda sozinho pelo corredor da Febem. O plano o mostra da cintura para baixo, além da sombra das grades do local. Após esses primeiros 25 segundos, um depoimento em voz *off* relata um assalto frustrado e a posterior prisão do jovem envolvido no crime.

Essa estrutura inicial se mantém ao longo de todo o documentário, que, em seus cinco minutos totais, reconstitui imageticamente as histórias dos depoimentos em voz *off*. Esse recurso é o núcleo central do docudrama televisivo, que, como um “gênero híbrido” (FUENZALIDA, 2009, p. 162), constrói a representação ficcional de situações cotidianas limites ou extremas, ocorridas com pessoas comuns. As estratégias estilísticas do docudrama – entrevista com pessoas envolvidas no caso, uso do melodrama e da música para causar emoção, narração mais lenta sem a figura de um herói – servirão como arquitetura para o documentário abordar o cotidiano nesse tipo de instituição. A fim de introduzir o assunto, o filme recorre a duas cartelas que anunciam os tópicos a serem desenvolvidos: *almoço*, a 1’35’, e *dia de visita*, aos 3’55”. As imagens reconstituídas ilustram os depoimentos para ambos os assuntos. Como um recurso bastante utilizado por programas televisivos, o docudrama está presente na programação das emissoras brasileiras dos canais abertos e por assinatura e serviu, portanto, de inspiração para a composição imagética do documentário.

Embora *As consequências de um erro* apresente a estrutura do docudrama, refletindo uma influência direta dos gêneros televisivos, há também outras apropriações da estética televisiva tanto no som quanto na imagem. Numa determinada passagem, um depoimento em voz *off* descreve os maus tratos na Fundação Casa. A resolução imagética e sonora para esse episódio destoa do que predomina ao longo do documentário: a imagem é de uma câmera posicionada de longe, que “flagra” a agressão de um funcionário a dois internos; enquanto que o som dos socos é o mesmo utilizado em desenhos animados em cenas de luta. Essa sequência

reflete um posicionamento imagético cada vez mais recorrente no telejornalismo brasileiro, especialmente o de caráter investigativo: a câmera escondida ou posicionada à distância para o registro de situações ou contextos problemáticos; em relação ao som, a verossimilhança é abandonada, pois os desenhos animados não se pretendem realistas quando utilizam esse recurso. Em uma cena que reconstitui um espancamento, ocorre a junção do jornalístico (na imagem) e do inverossímil (no som). Simultaneamente, o documentário transita entre as esferas do seu referente real e, numa esfera oposta, do seu referente hiper-real a partir de uma edição de som que o faz se distanciar do docudrama, que, como explicitado acima, busca um efeito de realidade em relação à história que se pretende contar.

As referências aos recursos televisivos podem ser percebidas também em outros documentários da produção audiovisual selecionada por este trabalho. Não é nosso intuito analisar um a um para identificar uma tendência ou recurso recorrentes, mas perceber como essas materializações imagéticas e sonoras incorporam possíveis conflitos decorrente do choque de repertórios de alunos e professores. Dentro dessa perspectiva, destacamos, de forma breve, o documentário *O sofrimento de uma mãe* (Kinoforum, 2004), realizado por ex-internos da Febem, que tematiza também a questão do encarceramento de jovens envolvidos em algum delito. O enfoque, como o próprio título sugere, volta-se para as mães. São três experiências que se cruzam, recorrendo também às estratégias do docudrama para a composição narrativa. Porém há uma sequência que se diferencia do que se vê ao longo do filme. Trata-se de um momento em que mãe e filho conversam lado a lado, de frente para a câmera, e o filho “entrevista” a mãe, procurando saber qual foi sua sensação ao saber que ele fora preso. Desse modo, *O sofrimento de uma mãe* manipula as referências televisivas num jogo ambíguo e incerto, pois os limites entre o depoimento “real” e a encenação tornam-se difíceis de serem acessados com precisão. Em outros termos, o documentário confirma uma tendência cada vez mais recorrente nos meios de comunicação de massa: a dificuldade de delimitar as fronteiras que separam ficção e realidade nos mais diferentes produtos da indústria cultural. Contudo, identificar essa fronteira borrada é apenas parte da apreensão do modo como a televisão vem se apropriando das experiências alheias.

O entendimento desse cenário deve considerar a segmentação do público e os diferenciados modos de receber e interpretar as mensagens televisivas; porém, no momento, é necessário problematizar alguns aspectos do uso das referências da TV.

Debatemos até aqui as referências ao telejornalismo, aos desenhos animados, aos programas de auditório voltados para a vida privada das pessoas que lá aparecem e,

principalmente, ao docudrama televisivo – recurso utilizado de forma acentuada nos dois documentários comentados. A questão não termina, porém, ao apreendermos as referências televisivas incorporadas, mas exige que, principalmente, percebamos como elas ajudam a compor o debate, isto é, se a produção de documentários periféricos ratifica uma “estética da televisão”⁶ e como isso contribui, posteriormente, para a identificação de uma estética específica desse tipo de cinema.

Listar os referentes televisivos requer verificar os resultados dessa apropriação. Ao comparar um docudrama como *Linha direta*⁷, por exemplo, com os documentários em questão, o que os aproxima é exatamente a concatenação linear dos fatos cotidianos. No mais, há um explícito descompasso em relação à interpretação dos atores e à qualidade de figurinos e cenários. Em *As consequências de um erro*, essa diferença é nítida na sequência do dia de visita, em que adolescentes interpretam familiares ou namoradas dos jovens detentos, enquanto a funcionária responsável pela revista é também uma adolescente. A comparação entre profissionais (das emissoras de televisão) e amadores (alunos das Oficinas Kinoforum) pode soar desleal num primeiro instante, pois o grau de profissionalismo, o tempo de experiência e as condições de produção de ambos são dissonantes. No entanto, essa comparação é útil porque indica que as referências televisivas são um dos caminhos para o realizador de periferia iniciar o seu contato com a prática audiovisual. Além disso, não se pode desprezar que o processo de realização interfere diretamente no resultado final: as Oficinas Kinoforum, nas quais os filmes citados foram realizados, têm duração média de uma semana – tempo curto para que os alunos possam assimilar todas as informações teóricas e práticas da realização audiovisual e pô-las em execução. Sendo assim, não soa estranho que algumas produções dessas Oficinas apresentem mais deficiências estruturais que outras.

Outro fator capaz de explicar a suposta fragilidade dos docudramas comentados diz respeito à temática que eles abordam: jovens menores de idade em situação de encarceramento. Retratar esse universo com imagens *in loco* (já que os depoimentos em voz *off* são reais) apresenta-se como um feito bastante ambicioso para um grupo que realiza seu

⁶ No sentido atribuído por Born (2000), em que o estudo da televisão não deve se furtar à análise da programação e suas respectivas imagens. Isso permite a apreensão mais efetiva de três importantes pilares: os discursos políticos e econômicos mediados pela televisão; a estética televisiva a partir de seus complexos e dinâmicos gêneros, em suas demandas de produção e consumo e a importância e o espaço que a informação noticiosa vem conquistando ao longo dos últimos anos (esse último aspecto se refere particularmente à BBC).

⁷ Exibido pela Rede Globo entre 1999 e 2007. Fazia a reconstrução de crimes cujos autores se encontravam foragidos.

primeiro filme, pois fazer imagens nesse tipo de instituição não é uma tarefa simples. Mais do que se ater a uma crítica dos componentes estéticos e narrativos, esse conjunto de filmes reforça uma tônica nesse tipo de produção: a apropriação da experiência cotidiana se torna uma porta de entrada para a realização de filmes – ou seja, em vez de tratar de temas gerais ou universais que ainda possam estabelecer conexões com outros jovens realizadores, é bastante recorrente a tematização dos fatos que são caros ou próximos aos alunos das oficinas. Dessa forma, o cotidiano fornece, duplamente, as pistas narrativas (história a ser contada) e estéticas (opções de linguagem) para a realização de vários documentários. A aposta nos recursos televisivos se dá porque a referência visual dos alunos vem, inicialmente, da televisão. Nesse veículo midiático, é cada vez mais comum a produção e a exibição de conteúdos não ficcionais, ou seja, aqueles definidos por Hill como factuais. Tais conteúdos promovem uma dupla articulação: veiculam “as práticas de produção e recepção de não-ficção” (HILL, 2008, p. 10) a valores sociais que resignificam as noções de informação e realidade ou, nos termos da autora, a “reestilização da factualidade” (HILL, 2008, p. 13). Desse aspecto, decorre, como consequência, o hibridismo entre notícia e documentário percebido no docudrama.⁸ Essa tendência cada vez mais frequente nos meios de comunicação de massa ajuda a entender porque não soa estranho que *O sofrimento de uma mãe* utilize os recursos narrativos e estéticos da TV, e que *As consequências de um erro* recorra à encenação para materializar visualmente os depoimentos de ex-internos da Febem. Logo, esses dois documentários permitem a apreensão de uma estética televisiva na produção documental periférica, evidenciando a recepção de formatos televisivos por parte da audiência.

4 MEDIAÇÃO DE REFERÊNCIAS TELEVISIVAS E DOCUMENTAIS

A tendência recorrente no cinema de periferia de se aproximar da realidade dos seus realizadores é mais uma vez confirmada no documentário *Aqui fora* (Filmagens Periféricas, 2004), mas não de forma literal. Sem tematizar diretamente o cotidiano e as sociabilidades de periferias, o filme centra as atenções em namoradas, esposas e mães de presidiários. Em seus depoimentos, elas relatam a experiência de ter um parente detido.

⁸ Mas as observações da autora não se concentram apenas nesse formato: “uma grande variedade de outros tipos de gênero factuais corre em paralelo com as notícias e documentários, alguns dos quais podem ser classificados como gêneros híbridos, onde um gênero factual estabelecido foi combinado com outro gênero de ficção e não ficção”. (Hill, 2008, p. 12) Sendo o documentário algo comum na programação analisada pela autora, o mesmo não se pode afirmar em relação à programação da TV aberta no Brasil. Portanto, a utilização de seus apontamentos deve ir até o momento em que não se extraem as interpretações da recepção da audiência estudada pela autora.

Ancorado em entrevistas e, especialmente na premissa jornalística da importância de se ouvir os dois lados de uma história, o documentário contrapõe os depoimentos de jovens determinadas a não abandonar seus namorados presos ao de outra moça que desistiu de se relacionar com o companheiro detento. Das sete personagens, seis se mostram dispostas a não abandonarem os presos, sendo uma mãe, uma esposa e quatro namoradas; há apenas uma jovem que age de forma contrária. Seu depoimento desarticula a ideia apresentada pelas outras depoentes de que o amor tudo suporta: “aqui fora estou vivendo, porque antes, quando, eu estava com ele, eu vegetava”. A moça aparece sentada numa cadeira de balanço, de perfil, num espaço com uma parede de vidro que dá para a cidade: a iluminação fraca não permite a sua identificação. Ao articular esses depoimentos contrastantes, *Aqui fora* apresenta duas possibilidades diante do encarceramento: continuar ou desistir, ainda que o número de personagens que não desistiram seja maior.

Além dessa referência jornalística, o documentário recorre também a reconstituições. A cena de revista dos alimentos é o único momento do filme em que se utiliza esse recurso. E o motivo não é tão complexo de se postular: nos depoimentos que tocam nessa questão, o tom de crítica e descontentamento é evidente devido à falta de cuidado com a comida durante a revista, pois, como ressaltam algumas depoentes, a faca utilizada para cortar o sabonete é a mesma que cortará o alimento. Por ser um momento que fere os princípios básicos de higiene e a dignidade das mulheres que vão ao presídio, a captação desse instante dificilmente seria permitida, sendo a reconstituição um recurso dramático que ilustra, mesmo parcialmente, o acontecimento descrito. Essa opção, entretanto, aparece em menor proporção, quando comparado aos outros documentários anteriormente analisados, ocupando 1’33” dos 7’39” totais.

Apesar dessas duas utilizações de recursos televisivos – a narrativa da notícia e a reconstituição –, *Aqui fora* se distancia de tais referências com sua edição de som. A sobreposição de depoimentos em voz *over* e música articula o sentido subjetivo do documentário. Essa música aparece no formato de *rap*, tanto musicado quanto à capela, e também por meio de um piano incidental que sugere certa melancolia, que chamaremos de *piano dramático*. Em várias sequências, ocorre a junção desses três elementos sonoros associados ainda ao som ambiente, especialmente nas falas colhidas em espaços abertos, ao ar livre.

Os momentos em que essas sonoridades tão distintas vêm à tona não são, entretanto, aleatórios. Nas sequências que relatam as dificuldades de ter o companheiro ou o filho preso,

o piano dramático ajuda a construir a força emotiva da cena. Esse mesmo som se repete também em depoimentos que ilustram sofrimento e resignação, como é o caso da fala em voz *over* sobre o esforço da família para ajudar o preso ou da moça que, depois de desistir do namorado detento, se descobre uma mulher mais confiante. Por outro lado, os relatos que reforçam a não desistência são acompanhados por *raps* que tematizam essa questão sempre num tom de incentivo, como no depoimento da mãe que instiga o filho a não encarar a prisão como “o fim do mundo”.

Há, portanto, uma espécie de rima entre o tom da história contada e a música selecionada para ratificá-lo. Nos momentos de dor, incide o piano dramático: nas sequências em que se relata a luta para lidar com essa situação, os *raps* ao fundo “rimam” tematicamente com os depoimentos. A organização sonora de *Aqui fora* aponta para uma das modalidades estéticas do documentário definidas por Corner como “aural”, cuja função é promover, por meio da música, ressonâncias para que o espectador estabeleça uma conexão com o documentário a partir de uma sentimentalidade fornecida pela música, pois “sua regulação de nosso senso de lugar, tempo e clima, bem como sua utilização como pontuação dentro do sistema narrativo documental, é uma deixa para um posicionamento subjetivo” (CORNER, 2003, p. 98).

A maneira como se organiza o encadeamento entre imagem e som obedece a uma estrutura comum que perpassa todo o documentário: depoimento em voz *over*, às vezes com música (*rap* ou piano dramático) ao fundo, cujas imagens não confirmam necessariamente o que é dito, para a seguir o depoimento deixar de ser *over* e a imagem da depoente aparecer em plano americano ou close no rosto. A primeira sequência de abertura, por exemplo, já apresenta essa estrutura: imagens em plano geral de uma estação de trem. O som é ambiente e do piano dramático, somado posteriormente ao primeiro depoimento em voz *over* de uma mulher que relata seu envolvimento com um homem que logo seria preso

A sobreposição de sons e as rimas imagético-sonoras mostram certa independência do documentário em relação às referências televisivas, por saber manejar o descompasso e a alternância entre imagem e som. Esse aspecto o atravessa do início ao fim, não se configurando, evidentemente, como uma inovação estilística, mas servindo, acima de tudo, para mostrar um entrosamento com uma linguagem documental mais efetiva. Em resumo, um misto de referências da televisão e do documentário, só que, ao contrário de *Vou ter um filho*, com maior peso para esse último.

5 CONSIDERAÇÕES

Os filmes analisados neste texto revelam como a apropriação da televisão pela produção periférica se deu por meio da incorporação de sua linguagem (docudrama, narrativa e entrevista comuns ao telejornalismo, programas vespertinos), como evidenciam *As consequências de um erro*, *O sofrimento de uma mãe* e em menor grau *Aqui fora*. Isso implica reconhecer que a fusão entre os referenciais da televisão e do cinema deve acolher o potencial de ambas, uma vez que tomar o cinema como única referência apenas institui uma via unilateral. Não se trata de condenar ou exaltar a televisão, mas perceber, em sua multiplicidade imagética e enunciativa, as estratégias para elaboração de narrativas.

O fato de boa parte dos alunos ter o olhar moldado pela TV não se configura como um demérito, pois a televisão, em sua diversidade de referências, apresenta um variado repertório de possibilidades capaz de estabelecer também diferentes manifestações estéticas. Os documentários analisados neste trabalho confirmam essa premissa ao apresentarem influências de diferentes tipos de programas. O referencial televisivo, conforme *As consequências de um erro* ou *Aqui fora*, funciona, portanto, como um ponto de aproximação com a prática cinematográfica. O aprimoramento e a repetição desse exercício facilitam a incorporação e o manejo de novos elementos, especialmente os cinematográficos. Se há embates de repertórios, tal situação, mesmo conflituosa, é um momento para professor e aluno repensarem que usos podem fazer de suas informações e relativizarem seus posicionamentos.

Muitos alunos chegam à juventude sem nunca terem assistido a um filme numa sala de cinema. Esse aspecto não pode determinar que a experiência cinematográfica realmente válida se dê unicamente nas salas de cinema, que passa a ser um lugar de culto, de onde emanaria todo o arsenal audiovisual. Ainda que se problematizem suas estratégias discursivas e seus modos de funcionamento, a televisão não pode ser desprezada como referência, pois, só para citar um caso, ela também exhibe filmes. Portanto, a experiência com o cinema pode se dar para além das salas do circuito comercial ou de festivais. Considerar a experiência cinematográfica apenas no acesso a salas de cinema é reafirmar uma separação em que o aluno ocupa uma posição desprivilegiada no processo pedagógico e de aprendizagem, ou seja, é colocar o professor com referencial cinematográfico acima do aluno com referencial televisivo. Neste caso, aproveitar as referências do aluno para agregar outras é mais importante que estabelecer níveis hierárquicos entre elas.



REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Clarisse. **Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil**. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2004. Dissertação de Mestrado.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico e cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BORN, Georgina. Inside television: television studies and the sociology of culture. **Screen**. Oxford, vol. 41, nº 4, 2001, p. 404-424.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORNER, John. Documentary values. In: JERSLEV, Anna (org.). **Realism and “reality” in film and media**. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2002.
- _____. Television, documentary and the category of the aesthetic. **Screen**. Oxford, vol. 44, nº 1, 2003, p. 92-100.
- COTA, Giselle Ferreira. **Cinema de quebrada: oficinas audiovisuais na periferia paulistana e seus desdobramentos**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2008. Dissertação de mestrado.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FUENZALIDA, Valerio. O docudrama televisivo. **MATRIZES**. São Paulo, ano 2, nº 1, jul/dez de 2008, p. 159-172.
- HILL, Annette. Reestilização da factualidade: a recepção dos gêneros de notícias, documentários e realidade. **Cadernos de Televisão**. Rio de Janeiro, nº 2, agosto de 2008, p. 6-35.
- NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005.
- WINSTON, Brian. **Claiming the real: the documentary film revisited**. Londres: British Film Institute, 1995.





PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Original recebido em: 02 de março de 2020

Aceito para publicação em: 09 de março de 2021

Gustavo Souza

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Coordenador do GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual da Compós (2020-2021).

Jamilson José Alves-Silva

Doutorando em Comunicação Social na Universidade Paulista, mestre em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela PUC/SP, especialista nas línguas espanhola e inglesa, jornalista, escritor e licenciado em Letras/Português pela USP. É professor adjunto da Universidade Paulista e da Faculdade das Américas, além de apresentador/jornalista na Rádio Redelinks.



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

