

Gustavo **SOUZA**
Universidade de São Paulo – Brasil

O documentário (periférico) como um gênero do discurso

Documental (periférico)
como un género del discurso

Documentary (peripheral)
as a discourse genre

Recebido em: 14 jul. 2011
Aceito em: 18 set. 2011

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela UFPE; co-organizador das coletâneas Estudos de Cinema Socine IX, X e XI.
Contato: gustavo03@uol.com.br

RESUMO

O fim dos anos 90 foi um período em que os subúrbios e periferias começaram a contar suas histórias a partir do cinema. Tal aspecto solicita releituras tanto da produção quanto da reflexão sobre o documentário, que não podem mais ser vistas sob o prisma de conceituações que engessam possibilidades enunciativas. Por essa via, recorreremos aos estudos de Mikhail Bakhtin sobre os gêneros do discurso, para percebermos em que medidas esta noção pode ser útil para pensarmos o documentário brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: documentário; periferia; gêneros do discurso.

RESUMEN

Finales de los años 90 fue un período en que los suburbios comenzaron a contar sus historias en la película. Esto exige la reinterpretación de la producción y la reflexión sobre el documental, que ya no puede ser visto a través del prisma de los conceptos que paralizan las posibilidades de enunciación. De esta manera, nos dirigimos a los estudios de Mikhail Bakhtin sobre los géneros del discurso, para comprender de qué manera este concepto puede ser útil pensar en el documental contemporáneo brasileño.

Palabras clave: documental; suburbios; géneros del discurso.

ABSTRACT

The late '90s was a period when suburbs and peripheries began to tell their stories on film. This calls for a reinterpretation of both the production and reflection on the documentary, which can no longer be seen through the prism of concepts that paralyze possibilities of enunciation. In this way, we turn to the studies of Mikhail Bakhtin on discourse genres, which may be useful to think of the contemporary Brazilian documentary.

Keywords: documentary; periphery; discourse genres.

Introdução

O final dos anos 90 e início dos anos 2000 foi um período em que o documentário brasileiro conheceu novos itinerários. Viu-se o crescimento da produção, e sua posterior exibição, não somente em festivais ou mostras específicas, mas também em salas do circuito comercial, conferindo-lhe uma visibilidade há tempos não vista. Nesse contexto, podemos destacar vários motivos que possibilitaram tal movimento, tais como: o acesso facilitado às câmeras digitais, as leis de incentivo ao cinema e ao audiovisual e a ausência de um referencial discursivo e estético pré-definido, tal qual nos anos 60 e 70, fortemente marcados pelo cinema marginal e pelo cinema novo.

Enquanto o documentário ganhava expansão perante o público, a crítica e os profissionais da área, moradores de subúrbios, morros e periferias começavam a experimentar outra forma de contar histórias: a partir de filmes realizados em oficinas de cinema e audiovisual espalhadas por diversas cidades brasileiras. Se antes o rap e o funk eram os porta-vozes de uma significativa parcela dos setores da margem (HERSCHMANN, 2000), agora tais manifestações musicais dividem espaço com a produção audiovisual, que desde 2000 cresce em escala ascendente.

Observa-se que num passado não muito remoto, era imprescindível saber ler e escrever; hoje, além desses dois aspectos, é preciso também ter a clareza sobre o potencial de uma imagem e saber utilizá-lo. E, como muitos envolvidos neste processo fazem questão de frisar, sem mediadores, ou seja, o periférico passa agora de personagem – que por décadas causou, e ainda causa, de certo modo, um intenso fascínio entre documentaristas – a realizador, o contador de sua própria história. Essa produção se situa, portanto, no esteio do diagnóstico de que as periferias não dependem mais dos conglomerados midiáticos, informacionais e do entretenimento para produzir pontos de vista, conhecimento e lazer¹.

Porém, antes de discutir o problema central deste texto, é importante apontar os meandros que os cercam, como o próprio nome que se dá a essa produção. Os debates e conversas com diversos realizadores deste “cinema” revelam que não há uma nomenclatura fixa que denomine o conjunto da produção audiovisual realizada nas periferias. Desse modo, há referências como *cinema de periferia*, *cinema de quebrada*,

¹ Como afirma Vianna em seu Manifesto (2011), “as periferias das cidades inventam com velocidade impressionante novos circuitos culturais, e novas soluções econômicas - por mais precárias ou informais que sejam - para dar sustentabilidade para essas invenções”.

vídeo popular ou *vídeo de comunidade*. Diante dessa diversidade, dirijo-me ao conjunto de obras analisadas, majoritariamente, como *produção documental periférica* ou *produção de documentários de periferia*. A aparente assimetria em situar cinema e audiovisual na mesma seara não é de todo descabida. Embora o digital seja o suporte utilizado por praticamente todas as oficinas e coletivos, há, em menor número, produções em película, o que garante a denominação de “cinema”, para o conjunto da produção e de “filme” para o produto confeccionado.² Sendo assim, para facilitar o andamento da argumentação, quando me referir ao *cinema de periferia*, isso inclui também os documentários feitos em digital. E mais importante: o uso desse termo deve ser entendido também como uma referência à *produção de documentários periféricos*, embora saibamos que nesse tipo de *cinema* também se faz ficção.

O cinema de periferia se tornou hoje uma “marca” que abriga uma produção diversificada em temas, narrativas e materiais audiovisuais, capazes de produzir variados pontos de vista sobre uma determinada questão. Tais aspectos – caros também à produção de documentários do mesmo período – sugerem um cauteloso olhar antes de se estabelecer o surgimento de um novo “gênero” audiovisual, dotado de identidade e autonomia. De fato, essa denominação se dá inicialmente por um vínculo geográfico, afinal tais filmes são, sim, realizados em periferias, favelas ou subúrbios. Mas a discussão deve transcender a geografia do local para perceber valorações que moldam essa definição. Isso confere ao cinema de periferia, por herança, um espaço não geográfico, mas desta vez, simbólico na produção audiovisual brasileira contemporânea. Nessa direção, são úteis as considerações de Santos (2008) para pensarmos as noções de centro e periferia para além de categorizações fixas, pois, segundo o autor, “a metrópole está presente em toda parte, no mesmo momento, instantaneamente. (...) Trata-se, assim, de verdadeira ‘dissolução da metrópole’, condição, aliás, do funcionamento da sociedade econômica e da sociedade política” (SANTOS, 2008:102). Nesse contexto, esse tipo de realização audiovisual solicita, portanto, releituras tanto da produção quanto da reflexão sobre o documentário brasileiro contemporâneo que não podem mais ser vistas sob o prisma de conceituações que engessam possibilidades interpretativas.

Nessa moldura, é importante perceber como a produção de documentários nas periferias vem fazendo uso de uma heterogeneidade de recursos estilísticos, imagéticos

² Como indica Aguiar (2005:14) sobre o enfoque do seu trabalho: “Na cidade do Rio de Janeiro convivem em torno de seis núcleos com produção regular em vídeo ou em película. Esse material, exibido em Mostras e Festivais Nacionais, constitui o universo analítico desta Monografia, composto por 50 títulos em curta e média-metragem cariocas confeccionados entre 1993 e 2004”.

e sonoros, e que sentidos são possíveis apreender daí, bem como ir além de pressupostos teóricos que parecem não acompanhar o ritmo das inúmeras possibilidades discursivas e estéticas que o documentário é capaz de apresentar. Nesse cenário marcado pela diversidade da produção e da reflexão, interessa-nos apreender como o pensamento bakhtiniano, a partir da noção de *gêneros do discurso*, contribui para o debate sobre o documentário realizado nas periferias brasileiras. Como se verá adiante, a diversidade de materiais visuais e sonoros se manifesta por fricções produtoras de instabilidades e fissuras capazes de estabelecer outros encaminhamentos para as linguagens audiovisuais, bem como para temáticas que elaboram pontos de vista.

Defina-se (KINOFORUM, 2002) e *Imagens de satélite* (Oficina de Imagem Popular, 2004) fornecem os subsídios para o desenvolvimento dessa discussão. O primeiro retrata as condições de pobreza e marginalidade da população negra. Num “vai e vem” histórico, do período da escravatura aos tempos atuais, o filme sinaliza que, em relação ao exercício da cidadania, a história parece ter parado no tempo para os escravos do final do século XIX. Já *Imagens de satélite* “pega o bastão” deixado por *Defina-se* para abordar a discriminação experimentada por quem mora na periferia. O documentário transcende a questão da raça e debate como o preconceito se espalha para os demais campos que compõem uma localidade, impregnando moradores de subúrbios e favelas com uma marca instintiva que os diferencia dos demais moradores da cidade.

Os temas desses dois documentários apresentam a crítica à desigualdade brasileira, em seus mais diferentes níveis, como um denominador comum, mas é a pluralidade de recursos sonoros e imagéticos que nos interessa verificar. A análise dessa composição fornecerá os elementos para o debate sobre o espaço que os documentários de periferia ocupam na produção audiovisual contemporânea brasileira.

Encenação, ambiguidade e história

Para elaborar sua crítica à situação de exclusão pela qual o negro passa desde que trazido da África até os dias de hoje, *Defina-se* (KINOFORUM, 2002) lança mão de uma série de recursos: reconstituição, materiais jornalísticos, imagens de arquivo, publicidade veiculada em revistas semanais, entrevistas e música (*rap*, cantos negros)³.

³ É recorrente na produção de documentários brasileiros o uso de diversos materiais sonoros e imagéticos para compor a narrativa dos filmes. *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) é um dos casos recentes que faz uso desse procedimento. Para contar a história do índio Carapiru, o documentário recorre a imagens de arquivo de telejornais, reconstituições, entrevistas, cenas de outros filmes de ficção e documentários, revelando uma

Indo de encontro à ideia do documentário como resultado de registros capturados unicamente *in loco* (PENAFRIA, 1999) o plano de abertura de *Defina-se* é apenas uma tela negra, diante da qual ouvimos gritos. Na sequência, uma reconstituição em que negros são chicoteados no tronco. Com uma iluminação que privilegia a expressão de sofrimento dos atores, na cena em *slow motion*, em nenhum momento vemos o açoitado do chicote no escravo. Essa opção produz “a subversão do real pela ficção” (NINEY, 2002:53), evitando o caricato na informação que pretende passar e o óbvio no que diz respeito aos recursos estilísticos audiovisuais.

Vários materiais impressos de arquivo compõem a estrutura narrativa do documentário. Após a reconstituição do início, vemos desenhos de negros trazidos de diversas partes da África – Congo, Mina, Angola, Benguela –, que parecem compor uma espécie de “catálogo de tipos” comercializados no período da escravatura. No mesmo instante em que essas imagens começam a aparecer, uma batida *rap* estabelece a conexão entre o passado e o presente. A letra cantada sugere a tomada de decisão diante dos problemas e aponta para o *hip-hop* como uma potência criativa das periferias. A música continua e as imagens subsequentes são de jovens em diferentes situações: uma moça observa a imensidão da periferia de cima de uma laje, enquanto jovens se reúnem numa espécie de centro comunitário. Em nenhum momento eles falam ou prestam depoimentos para a câmera. Alguns jovens são filmados em *close* do nariz à testa, suas bocas não aparecem, ouvimos a música em *off*. Neste momento, *Defina-se* sugere algumas ambiguidades: o *rap* fala por eles, pois os *rappers* (cantores de *rap*) são também iguais aos que aparecem na cena, sendo assim é possível descartar suas falas. Eles não podem falar, sancionando a discussão sobre como a história se tornou estática para muitos negros, desde quando saíram das senzalas. Ou ainda a imagem por si só basta. Os corpos que aparecem nesta sequência não falam, mas veem o que está à sua volta, e para isso o recurso do *close* do nariz à testa já se torna suficiente. Essa passagem aciona a ambiguidade como um princípio crucial para o entendimento do documentário, pois “as imagens documentais não são, idealmente, ilustrativas, mas constitutivas, desde que o espectador as constitua como documentário” (VAUGHAN, 1999: 82).⁴ Daí, pode-se apreender que a ambiguidade não reside apenas nas imagens,

preocupação maior com o potencial da história que pretende contar do que com enquadramentos a modelos preexistentes. Mais informações, ver o trabalho de Lins & Mesquita (2008).

⁴ Tradução do autor. Por se tratarem de traduções livres, disponibilizamos os trechos originais: “documentary’s image are, ideally, not illustrative but constitutive. They are constitutive of the viewer’s meanings, since it is the viewer who constitutes them as documentary”.

mas é, antes de tudo, construída pelo espectador. Complementa essa discussão, a observação de que “documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre *como* documentaristas mostram os outros. A apresentação de qualquer coisa é a criação de outra coisa” (SALLES, 2005:67).

Um recorte do jornal *Imprensa negra*, em que se vê uma mãe com o filho nos braços, é o mote para a entrevista com Dona Maria. Negra, pobre, grávida, ela dá entrevista na porta do barraco de madeira onde mora e diz que vive em tais condições há cinco anos. Durante a conversa, a diretora pergunta: “a senhora é feliz?”. Dona Maria, com um dos filhos no colo, responde sem hesitar que não. Em seguida, ouvimos a voz da diretora dizer: “Corta!”. E a pergunta se repete: “Dona Maria, a senhora é feliz?”. Ela diz que sim, e quando perguntada por que, coça a cabeça e não consegue explicitar os motivos de sua felicidade. Se a montagem orienta o sentido do filme, esta opção pode ser também a de debilitar o aparente conforto do espectador. Como acredita Comolli (2007a), o corte deve servir para a ruptura, a surpresa, o inesperado. No momento em que Dona Maria diz “não” à pergunta que lhe é feita, e em seguida ouvimos “corta!” e a repetição da pergunta, a montagem desestabiliza certezas e referências, tornando cada vez mais frágil o acesso a uma suposta verdade. Nesse caso, temos a manipulação das/nas imagens reveladas no próprio filme. “Com a confissão do artifício, aparece a manipulação como possível e legítima: o controle da situação” (COMOLLI, 2007a:26). Tal controle, nesse documentário, estremece os alicerces inicialmente estáveis, provocando fricções e fissuras que encaminham tanto para a ambiguidade como para a exatidão sobre o papel e o lugar do negro na sociedade em que vivemos.

Esse aparente excesso de referências inicialmente distantes e desconexas produz um discurso sobre como a história se tornou dissonante para uma determinada parcela da sociedade brasileira. Tal aspecto é mais facilmente acessado quando analisamos o papel que as reconstituições exercem no documentário. Como posto anteriormente, negros são açoitados no tronco e a fotografia prioriza a dor e o sofrimento. Essas tomadas são, evidentemente, encenações que tentam resgatar uma realidade do passado.

Neste caso, a encenação permite o acesso àquilo que não pode (ou não pôde) ser visto, promovendo um resgate no tempo que favorece o entendimento das esferas da vida cotidiana. Afinal, as invenções do cotidiano promovidas pelos documentários de periferia estabelecem uma articulação entre história, política e cotidiano, situando este último num espaço tangível em que suas múltiplas combinações podem ser acessadas e

debatidas. Além disso, é válido destacar, seguindo as trilhas de França (2010), os impactos em termos de representação que as encenações podem acionar, especialmente para o espectador⁵. Tais encenações oscilam entre ações ordinárias e fatos extraordinários (o açoite no tronco, em *Defina-se*). Esse último, em especial, hoje visto como um evento histórico, remete o espectador a um passado em que tal ato foi uma ação ordinária.

Se “a escrita da história recria pertencimentos” (FRANÇA, 2010: 155), esse reposicionamento das ações diárias pelo transcorrer da história desestabiliza os encadeamentos familiares de imagens que circulam no senso comum e no imaginário social e, principalmente, aciona o caráter de “reflexão”⁶ das encenações.

Essa dimensão é possível porque “a reconstituição reflexiva adquire uma forma deliberadamente teatral e distanciada, na qual, ao mesmo tempo, o ator atua e desatua, no sentido em que a representação não busca nem fingir nem fazer crer que ela seria equivalente ao original” (NINEY, 2009: 49)⁷. Em *Defina-se*, a reconstituição desloca-se do plano da suposição para o da evidência, suprimindo a falta do registro *in loco* ao facilitar a conexão entre o que se passou e o que se passa no presente (inclusive tal forma de registro nem seria possível, pois as câmeras de filmar ainda estavam em sua fase embrionária na Europa). Em decorrência de sua diversidade de materiais imagéticos e sonoros, e em especial das encenações apontadas, a montagem de *Defina-se* constrói uma temporalidade que, mesmo estática, não abole o tempo, mas faz senti-lo numa espécie de passeio pela história, não a cronológica, mas a que apresenta ambivalências capazes de apreender seus sentidos e interpretações.

⁵ Segundo a autora “no campo do documentário, a repetição de situações, gestos, lugares, corpos aparece como um procedimento capaz de evidenciar a ideia de que o sentido dado a um acontecimento não depende simplesmente do reconhecimento do fato, mas de suas estratégias de representação e do modo como são dirigidas ao espectador, isto é, como o sujeito é solicitado pelo filme” (França, 2010: 150).

⁶ De acordo com Niney, as reconstituições podem acionar duas esferas: simulação e reflexão. A primeira retoma o passado pela ação, como os filmes de aventura ou filmes históricos, e busca uma fidelidade por meio da *mise en scène*, da narrativa, dos figurinos e dos cenários. Já a segunda recorre aos testemunhos e às imagens de arquivo, não como ilustração de uma época, mas como indícios que permitem a articulação entre o passado e o presente. Para mais detalhes, ver Niney (2009: 46-51).

⁷ No original: “la reconstitution réflexive connaît, depuis peu, une nouvelle forme délibérément théâtrale et distanciée, à la fois jouée par des acteurs et déjouée, ausensouïe représentation ne cherchent à faire semblant ni à faire croire qu'elle serait l'équivalent de l'original”. (NINEY, 2009: 49).

Voz off, realidades contrastantes e múltiplas evidências

Vista como um recurso quase proibido, a voz off foi praticamente banida da produção de documentários no país a partir dos anos 90. Por remeter a um passado em que funcionava como “a voz do saber” ou “a voz de Deus” (BERNARDET, 1993), delegando um juízo de valor definitivo sobre temas e personagens, muitos documentaristas descartaram seu uso para se distanciarem da proposta dos filmes de tese dos anos 1960, que se apoiavam na voz off para sustentar um determinado argumento.

Passado o momento mais intenso de sua rejeição, alguns documentários recentes percorreram o caminho inverso, usando esse recurso de modo distanciado tal qual na década de 1960⁸. Nesse ensejo, a voz off é um dos recursos utilizados por *Imagens de satélite* que merece uma atenção mais efetiva, pois “a voz tensiona o que vemos na imagem, insere nela temporalidade, injeta memória, insufla o devir” (LINS, 2007: 150). Nesse filme, todos os depoimentos são em off, os rostos dos entrevistados não são, em nenhum momento, revelados.

Na abertura do documentário, uma voz off estabelece as definições de periferia e de centro. As imagens escolhidas para o momento da narração de cada uma das definições se alternam, respectivamente, entre uma creche com uma boa infraestrutura, já outra, precária. A partir da voz off, o documentário começa a traçar uma comparação entre universos aparentemente distintos para tocar em questões recorrentes nas periferias brasileiras: deficiente infraestrutura urbana, preconceito, escassez material. O cenário é o bairro Riacho Fundo II, periferia de Brasília, localizada a 23 km do plano piloto.

Na próxima sequência, na tomada de uma das ruas do Riacho Fundo, vê-se a alternância entre casas e o comércio local. O recurso sonoro, dessa vez, é o rock. Desse momento em diante, prevalece o contraste por oposição quando outra voz off, em tom de desabafo, ressalta o preconceito por que passam os moradores de periferia quando circulam no plano piloto, indo de encontro a depoimentos, recorrentes neste tipo de produção, que costumam frisar o “lado positivo da periferia”. Esse aspecto aciona o comentário de Lins (2007) sobre os filmes de Chris Marker, útil também para se pensar

⁸ A voz off ou over aparecem agora aparece agora como um registro testemunhal de uma convivência (*Santiago*, João Moreira Salles, 2007), bem como embalada pelo ritmo do cordel (*Fábio Fabuloso*, Pedro Cezar, Ricardo Bocão, Antonio Ricardo, 2004) ou pelo tom sóbrio e irônico dos filmes *noir* para pontuar a narração (33, Kiko Goifman, 2003).

Imagens de satélite: “é também por meio da palavra, do próprio comentário, que se dá o questionamento da relação entre imagem e locução” (LINS, 2007: 148).

Essa evidência múltipla está presente, inclusive, em diversos filmes da produção periférica que fazem uso da voz *off* (ou *over*, que apesar de apresentar diferenças no modo de aparição, guarda semelhanças em relação a usos e funções) como recurso que contribui para o andamento da narrativa ou das opções estilísticas.

Essa nuance permite o desenvolvimento da análise do papel da voz em *Imagens de satélite*, pois essa multiplicidade está presente nesse documentário, que a cada sequência utiliza a voz *off* para induzir a novas informações e sensações. O rapaz que se queixa do preconceito em relação aos moradores de periferia diz não poder sair do Riacho Fundo II por conta dos filhos, estabelecendo com as imagens um jogo de opostos, já que o depoimento reforça a impossibilidade do deslocamento, enquanto as imagens que vemos foram captadas a partir da janela de um carro em movimento. Há, de modo simultâneo, uma mobilidade imagética e uma paralisia das ações pela voz.

Antes de retomar as imagens das creches vistas no início, uma cartela informa seus nomes e localização. A primeira é o Instituto Nair Valadares, no bairro Riacho Fundo II. Ao passo que vemos imagens das boas instalações da creche, outra voz *off* relata a rotina da criança ao chegar ao instituto, que vai desde o café da manhã às aulas sobre formação e identidade social. A próxima cartela informa o nome e a localidade da outra creche apresentada no início: creche Quatro Pequeninos, localizada também no Riacho Fundo II. O relato, desta vez também em *off*, ressalta a precariedade em que a creche funciona, com escassez de alimentos e poucas doações. Aqui, ao contrário do que predomina no filme, as imagens corroboram o que é dito: um pátio com brinquedos velhos e mal conservados.

No final, uma imagem aérea traça uma relação ambígua com o título do filme – *Imagens de satélite* –, por ser captada do alto, como feita pelos satélites; mas também uma imagem que revela de forma mais abrangente a grandiosidade da periferia brasileira, denominada “cidades-satélites”. Ocorre na mesma imagem a fusão das duas possibilidades: a imagem de uma cidade-satélite, a periferia, e a imagem de uma periferia, que, ocasional ou acidentalmente, foi captada de cima, talvez por um satélite. Enquanto vemos a imagem do alto percorrer o espaço periférico, a mesma voz *off* do início lança um questionamento sobre a possível homogeneidade das periferias: “Muitos acham que é necessário dois ambientes para que possamos ver diferenças. Mas se

enganam. Pobres de conteúdo. Que não sabem que dentro de um único possa haver muitos. Alguns que têm, outros que não. Será assim justo?”.

Em diferentes aparições, a voz *off* nesse documentário estabelece a percepção do espectador num jogo entre palavra e imagem que apresenta gradações de ambiguidade, contraste e confirmação de informações. A voz *off* evidencia novas possibilidades para a condução narrativa e estética do documentário. Não é apenas a sua “postura mais pedagógica” (XAVIER, 2006: 140) que se institui, mas a possibilidade de ativar novos encadeamentos para imagens, sons e discursos. O aspecto que rege essa possibilidade é o manejo das experiências e práticas sociais. Cada vez mais heterogêneas, elas devolvem para a produção documental periférica uma diversidade de usos e de funções da voz no documentário.

Documentário (de periferia): um gênero do discurso audiovisual?

As diversas estratégias apresentadas por *Defina-se e Imagens de satélite* dão uma pequena mostra das possibilidades discursivas e estéticas a que o documentário pode recorrer, seja ele realizado na periferia ou fora dela. Essa diversidade coloca o analista frente a um desafio: apreender o documentário em seus conceitos e classificações. Desse modo, pode-se transferir a preocupação de Corner (2000: 681-688), sobre o painel bibliográfico da teoria do documentário, para o objeto aqui em foco: “o que podemos dizer sobre o documentário?” Os projetos que respondem a essa pergunta se filiam a diferentes métodos e distintas tradições teóricas. Não convém aqui um detalhamento de todos eles, pois isso nos conduziria a uma digressão pouco produtiva. Entretanto, é válido ressaltar que a teoria do documentário já concebeu esse tipo de filme como um discurso sobre o mundo histórico, capaz de empreender diversos modos de representação (NICHOLS, 1991, 2008); descartou a representação para investigar os modos de engajamento por parte da audiência (HILL, 2008) ou ainda como “arte da duração” que força a “transformação do espectador” (COMOLLI, 2007b: 128); elaborou categorias para depois perceber que as aproximações do documentário com a arte e a subjetividade podem revelar seu potencial ensaístico (RENOV, 1993, 2004). Em sua tendência dialógica, o documentário não se limita a contar uma história, pois há, em contraposição a essa possibilidade, os modelos subjetivos ou poéticos

(CHANAN, 2004). Além desses postulados, há o que considera a retórica como um princípio norteador do documentário (RABINOWITZ, 1994), bem como aquele que vê sua essência como “valor”, em vez de se ater a uma definição engessada (CORNER, 2002).

Esse breve panorama aponta para a diversidade de perspectivas dos estudos do documentário, não podendo tais perspectivas serem vistas como a palavra definitiva sobre o tema. Além disso, embora o trabalho tenha o foco no documentário, seu objetivo central não é discutir as bases teóricas ou históricas que alicerçam a teoria do documentário. Por esse motivo, estabelecemos relações mais específicas com as diversas vertentes e seus respectivos autores. Os dois filmes acima comentados, como uma espécie de síntese da diversidade estilística e discursiva da produção documental periférica, reforçam esse argumento diante de uma multiplicidade de arranjos a partir de diversos materiais audiovisuais, tornando problemático o seu “encaixe” em uma determinada linha de pensamento. A produção de documentários apresentou em vários momentos a experimentação como marca intrínseca. A teorização deu significativos passos desde a definição do documentário como um “tratamento criativo da realidade” (ROTHA, 1936), mas ainda assim um hiato afasta esses dois campos, produzindo, por vezes, um diálogo de surdos, pois os pontos de partida (e conseqüentemente, os de chegada) são, em muitos casos, conflitantes. Um pequeno recorte na história do documentário ajuda a perceber esse embate: enquanto nos anos de 1960 cineastas descobriam o cinema direto e o cinema verdade, os estudos gravitavam em torno do documentário como um espaço de legitimação ou autenticação da realidade. É certo que os pressupostos dos autores citados acima, num determinado momento, também contribuem para o entendimento das questões subjacentes ao documentário, de modo que seria no mínimo precipitado descartá-los por completo.

Mapear um determinado campo de transmissão de ideias é, sem dúvida, uma tarefa árdua e arriscada. As propostas descritas acima evidenciam esse aspecto, visto que o documentário, por retratar realidades em constante mutação, torna cada vez mais difícil o estabelecimento de seus limites e fronteiras, seja como um discurso sobre o mundo histórico ou um resultado de interfaces entre seus potenciais subjetivos e performáticos.

Diante deste painel, a perspectiva bakhtiniana de *gêneros do discurso* torna-se particularmente importante. Bakhtin considera que, embora cada enunciado possua

características individuais, o local e as condições de seu uso geram tipos relativamente estáveis de enunciados, ou seja, os gêneros do discurso. Eles estão localizados em duas “categorias”: uma agrupa as enunciações do cotidiano – bilhetes, cartas, conversas, aos quais Bakhtin denominou de “gêneros primários”; na outra, mais relacionada à escrita, estão o discurso científico ou filosófico, os “gêneros secundários”. A percepção de tal movimento ocorreu quando o autor centrou as atenções no romance e identificou uma diversidade de gêneros, muitos trazidos do cotidiano, como também de discursos mais “elaborados”. O romance, portanto, mostrou-se como uma força centrípeta ao conjugar diferentes esferas da linguagem em um único artefato.

A riqueza e a heterogeneidade dos gêneros do discurso fazem com que um primeiro enunciado contribua para a formação de um segundo que, por sua vez, exerce influência sobre um terceiro, e assim sucessivamente. Se o cotidiano, no contexto enunciativo da comunicação, é o terreno onde se edificam os gêneros do discurso, podemos perceber que eles não se limitam ao romance, mas podem ser pensados também no contexto da televisão, das tecnologias da comunicação, do cinema, da produção documental periférica.⁹

Esse aspecto torna-se, portanto, válido para os estudos sobre o documentário (realizado ou não nas periferias), pois tais indicações não se limitam ao campo da linguagem e da literatura. Embora não tenha escrito sobre cinema, o próprio Bakhtin reconhece esta possibilidade ao sinalizar que “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros do discurso, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2003: 268). Se pensarmos essa discussão no campo do documentário contemporâneo brasileiro, realizado ou não na periferia, as possibilidades enunciativas apresentadas a partir dos filmes comentados acima se aproximam consideravelmente do debate promovido por Bakhtin.

A questão não se finda, porém, em apenas afirmar que o documentário é um gênero do discurso, mas debatê-lo nessa chave e reconhecer que o documentário atual apresenta o potencial híbrido dos gêneros discursivos, para, em seguida, perceber o que essa pluralidade de imagens e sons é capaz de suscitar. Por essa via, a denominação

⁹ Dentro desta perspectiva, vale ressaltar a perspectiva de Irene Machado (2005: 161-162) sobre os gêneros do discurso: “se, em vida, Bakhtin pôde alimentar suas ideias sobre os gêneros discursivos acompanhando o florescimento da literatura, da cultura popular, do jornalismo, da publicística e do rádio, o desenvolvimento ulterior da cultura, as esferas discursivas diversificadas pelos meios da comunicação, pelos encontros e diálogos interculturais se encarregaram de redimensionar o alcance que suas formulações sobre os gêneros discursivos poderiam ter no estudo dos discursos da prosa comunicativa criada pelo filme, programa de televisão e pelos formatos das mídias digitais”.

“cinema de periferia” não pode engessar a produção, enquadrando-a numa categoria à parte, mas deve promover o debate e a experimentação. O cinema feito nas periferias intensifica esse aspecto. Documentários como *Defina-se* ou *Imagens de satélite* podem efetivamente ser considerados “filmes de periferia” concretos – por sua existência, por seus realizadores –, mas, ao mesmo tempo, podem ser abstrações dessa possibilidade, se não buscarmos compreender o seu valor atual em função das condições de produção e circulação. O “cinema de periferia” muda sempre de valor relativo dentro da área onde se situa, mudança que não é homogênea e só pode ser encontrada na totalidade de relações que comandam a ampla área conhecida como audiovisual.

Defina-se recorre a uma série de materiais e referências para traçar sua crítica ao espaço que o negro ocupa na sociedade brasileira, estabelecendo uma genuína aproximação entre estética e política – questão a que o debate sobre a produção documental periférica não pode se furtar. Já *Imagens de satélite* usa a voz *off* para contrapor possíveis posicionamentos fossilizados sobre a periferia. A diversidade de referências faz esse tipo de produção apostar muito mais na apresentação do que na representação de modelos narrativos para o documentário. Interessa evidenciar a dialogia desse repertório, pois o mundo do diálogo é aberto, ele coloca a enunciação num ponto de vista amplo, e esses vários pontos de vista apresentam essa diversidade discursiva que se localiza nos gêneros do discurso. Logo, as fricções entre os recursos audiovisuais são aspectos importantes também para a compreensão desses discursos como enunciação da linguagem audiovisual. Filmes como *Defina-se*, em sua heterogeneidade de materiais, ou *Imagens de satélite*, pela polifonia existente de depoimentos e imagens, estimulam a reflexão sobre o lugar do documentário, pois induzem a uma diversidade de pontos de vista cujo alicerce são as composições estéticas, o cotidiano como tema e a política infiltrada no discurso.

A produção documental periférica conduz o debate à discussão apresentada por Bakhtin e sugere que é inútil estabelecer uma delimitação teórica fechada para o documentário, sendo melhor visualizá-lo num contexto em que os fatores necessários para a sua compreensão podem apresentar as mais divergentes origens e formatos. É preciso não fixar uma postura definitiva a partir da análise de apenas dois filmes. Mas, por outro lado, esses dois filmes *apenas* já sugerem uma multiplicidade de combinações entre materiais estéticos e discursivos capazes de fornecer as indicações para esta discussão. Em *Defina-se*, um arranjo proporcionado pela montagem busca na ambiguidade um caminho para o debate sobre questões históricas e sociais brasileiras;

em *Imagens de satélite*, o uso da voz *off* revela, duplamente, realidades diferentes de uma mesma localidade e a experiência comum do preconceito contra os moradores de periferias. Essa combinação é apenas uma entre tantas outras que os documentários citados podem fornecer, evidenciando, acima de tudo, sua capacidade de empreender uma diversidade de olhares, de pontos de vista e, ao mesmo tempo, de acenar para o duplo aspecto diagnosticado por Niney sobre as configurações do documentário:

por um lado, o filme é um rastro da realidade, e não uma prova: seu aspecto simbólico transborda, ele ultrapassa. Por outro lado, ele funciona como uma linguagem, logo simbólica, mas não uma linguagem abstrata (tal como a escrita ou a matemática), antes uma linguagem concreta, figurada, porque a tomada de imagens se dá sempre em contato ativo com realidades singulares: paisagens, animais, pessoas.¹⁰ (NINEY, 2002:14)

Nota-se, portanto, que os gêneros do discurso se constituem a partir de aproximações, justaposições ou fusões de materiais enunciativos que se friccionam, permitindo o surgimento de novos enunciados. Eles redimensionam o cenário das produções audiovisuais em que o cerne da questão se desloca da forma do enunciado para o seu uso. Eles não estão isentos de influências externas e por esse motivo torna-se estéril empreender uma categorização fixa para as suas funções.

Referências

AGUIAR, Lúcio Henrique Monteiro Rodder e. **Olhar arrevesado: estudo de caso sobre a produção audiovisual de localidade na cidade do Rio de Janeiro**. Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social/UFF, 2005. Dissertação de mestrado.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRUZZI, Stella. **New documentary: a critical introduction**. 2. ed. Londres: Routledge, 2006.

¹⁰ No original: “Ainsi d’un cote, le film est une épreuve de laréalité mais pas une preuve (le tribunal au lieu de l’État): son aspect symbolique déborde, il transpose. De l’autre, il fonctionne bien comme un langage, symbolique donc, mais pas un langage abstrait (telle que l’écriture ou les mathématiques), plutôt un langage concret, figuratif, parce que la prise de vues est toujours en prise sur des réalités singulières: paysages, bêtes e gens”. (NINEY, 2002:14).

CHANAN, Michael. Tensiones en la enseñanza del documental. **Estudios Cinematográficos**. Cidade do México, ano 9, n. 24, dez. 2003/fev. 2004, p. 58-63.

COMOLLI, Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. **Devires – cinema e humanidades**.v. 4, n. 2, jul/dez.2007a, p. 12-40.

_____. Os homens ordinários, a ficção documentária. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César & OTTE, Georg (orgs.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.

_____. **Ver e poder – a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORNER, John. What can we say about “documentary”? **Media, Culture and Society**. Londres, v. 22, n. 5, 2000, p. 681-688.

_____. Documentary values. In: JERSLEV, Anna (org.). **Realism and “reality” in film and media**. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2002.

FRANÇA, Andréa. A reencenação no cinema documentário. **MATRIZES**. São Paulo, v. 4, n. 1, jul/dez. 2010, p. 149-161.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HILL, Annette. Documentary modes of engagement. In: AUSTIN, Thomas (org.); JONG, Wilma de (org.) **Rethinking documentary: new perspectives, new practices**. Londres: Open University Press, 2008.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. In: FREIRE FILHO, João (org.); HERSCHMANN, Micael (org.). **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO, Irene. Os gêneros do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos–chaves**. São Paulo: Contexto, 2005.

NICHOLS, Bill. **Representing reality**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

_____. The question of evidence, the power of rhetoric and documentary film. In: AUSTIN, Thomas & JONG, Wilma de (orgs.) **Rethinking documentary: new perspectives, new practices**. Londres: Open University Press, 2008.

NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran. Essaisurleprincipe de réalitédocumentaire.** Bruxelas: De Boeck, 2002.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário – história, identidade, tecnologia.** Lisboa: Cosmos, 1999.

RABINOWITZ, Paula. **They must be represented: the politics of documentary.** Londres: Verso, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível – estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2005.

RENOV, Michael. Toward a poetics of documentary. In: _____ (org.). **Theorizing documentary.** Nova York: Routledge, 1993.

_____. **The subject of documentary.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

ROTHA, Paul. **Documentary film.** Londres: Faber and Faber, 1936.

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.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira.** 5. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

VAUGHAN, Dai. **For documentary: twelve essays.** Berkeley: University California Press, 1999.

VIANNA, Hermano. **Manifesto de Hermano Vianna.** Disponível na internet em: <http://www.iteia.org.br/manifesto-de-hermano-vianna-um-pouco-antigo-mas-ainda-atual>. Arquivo acessado em 10 de setembro de 2010.

WINSTON, Brian. **Claiming the real.** Londres: British Film Institute, 1995.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos Estudos.** São Paulo, nº 75, 2006, p. 139-155.