

APROPRIAÇÃO PELA CRÍTICA: A TELEVISÃO COMO TEMA NO CINEMA DE PERIFERIA

Gustavo Souza*

Resumo: Inicialmente utilizada como referência de linguagem para os filmes realizados em oficinas e coletivos de produção audiovisual de inúmeras periferias brasileiras, a televisão, com o passar do tempo, foi incorporada também como tema por esses realizadores. Este trabalho se volta para a construção imagética e discursiva de alguns documentários que tomam a televisão como tema, assim como os impactos desta opção nos métodos adotados em oficinas e coletivos de realização.

Palavras-chave: documentário, televisão, cinema de periferia.

Resumen: Inicialmente utilizada como referencia de lenguaje para las películas realizadas en talleres y colectivos de producción audiovisual de numerosas periferias brasileñas, la televisión, con el paso del tiempo, fue también incorporada como tema por esos mismos directores. Este trabajo se ocupa de la construcción imagética y discursiva de algunos documentales que tienen la televisión como tema, así como de los impactos de esta opción en los métodos adoptados en talleres y colectivos de realización.

Palabras clave: documental, televisión, cine de periferia.

Abstract: The television was first used as a language reference for films made in workshops and collective audiovisual productions of numerous Brazilian poor peripheries. In the meantime, it was also incorporated into the television as the subject for those directors. This work investigates the imagery and discursive construction of some documentaries that take television as a theme, as well as the impact of this option in the methods adopted in workshops and collective achievements.

Keywords: documentary, television, periphery cinema.

Resumé: Dans le cadre des ateliers de production audiovisuelle développés dans plusieurs banlieues brésiliennes, la télévision apparaît, tout d'abord, comme une importante référence de langage. Cependant, avec le temps, nous remarquons que la télévision a été également incorporée par ces réalisateurs comme un axe thématique. Cet article porte alors sur la construction imagétique et discursive de quelques films documentaires produits au sein de ces ateliers, dont la télévision apparaît comme la thématique principale, afin d'analyser les impacts produits par ce choix dans les méthodes de travail adoptées.

Mots-clés: documentaire, télévision, cinéma de banlieue.

* Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática. 04018-000, São Paulo, Brasil. E-mail: gustavo03@uol.com.br

Introdução

A investigação da composição estética dos documentários realizados em diversas periferias brasileiras requer, inevitavelmente, observar o vínculo que esta produção estabelece com a televisão. A partir do final dos anos 1990, moradores de periferias, subúrbios e favelas passaram a contar suas próprias histórias por meio de filmes que apresentam uma multiplicidade narrativa, discursiva e imagética. Apreender essa diversidade extrapola os limites e, acima de tudo, o objetivo deste trabalho, cujo foco se volta para uma especificidade da relação entre televisão e os documentários de periferia: a televisão como tema.

O intuito é perceber como a apropriação da televisão reveste o documentário de um ponto de vista crítico-político que se evidencia no discurso e na imagem. Por isso, a necessidade de delimitar, neste momento introdutório, a noção de documentário que alicerça a discussão a seguir. Parto 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 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.¹

Exatamente por esse motivo, em vez de me ater a uma definição que se revele parcial ou tautológica, adoto a ideia de um “valor documental” (Corner, 2002:141-142), que apresenta duas importantes composições: uma

¹ Estudiosos como Winston (1995), Hill (2008) e Comolli (2008), assim como documentaristas como João Moreira Salles, defendem que o documentário é a modalidade fílmica que mais experimentou esteticamente na história do cinema.

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, acrescento o “valor político” – imprescindível para o entendimento do documentário hoje, seja ele realizado nas periferias ou não.

Essa dimensão política torna-se evidente no modo como os documentários que serão analisados neste trabalho se apropriam da televisão. *Tele-visões*, realizado nas Oficinas Kinoforum em 2003, toma a televisão como tema, empreendendo uma acentuada crítica em relação aos seus modos de funcionamento e aos impactos que essa mídia exerce no cotidiano das pessoas. O tom do documentário é de cautela e ironia, ainda que procure, de certo modo, relativizar o ponto de vista apocalíptico que constrói. Já *Videolência* (Núcleo de Comunicação Alternativa, 2009), que não é exclusivamente sobre a televisão, mas dedica uma boa parte de sua narrativa a este tema, fixa um ponto de vista alicerçado na desconfiança em relação à televisão, especialmente pelo modo como periferias e favelas foram retratadas pelos veículos televisivos nos últimos vinte anos, aproximadamente, ajudando a construir um imaginário engessado sobre esses espaços como lugares restritos à violência.

Ainda que a televisão como tema ganhe um tom mais cético nesses documentários, o repertório televisivo, sem dúvida, funciona como um ponto-chave que molda métodos e práticas em diversas oficinas. Por isso, a importância também de se discutir as consequências deste aspecto em métodos adotados por oficinas e coletivos de realização, em que alunos e professores geralmente apresentam distintos referenciais em cinema e audiovisual.

O percurso a seguir adota como proposta metodológica a análise fílmica (Aumont e Marie, 2009), especialmente com foco no plano narrativo, pois, a partir dele, chega-se com mais facilidade à análise temática – proposta que encontra um ponto de convergência entre o método e a

análise do *corpus* deste trabalho, calcada na discussão sobre a televisão como tema. O objetivo central deste procedimento analítico é reconhecer que o conteúdo de um filme não é algo fixo e estático, mas, acima de tudo, pode ser construído pelo analista. Com essa orientação, o intuito aqui é perceber como os documentários escolhidos constroem em imagem e som um ponto de vista sobre televisão.

1 – *Tele-visões* e o “fim” da televisão

Inicialmente utilizada como referência de linguagem para os filmes realizados em oficinas e coletivos de produção audiovisual de inúmeras periferias brasileiras, a televisão, com o passar do tempo, foi incorporada também como tema por esses realizadores. Alguns documentários do cinema de periferia apresentam importantes questões que permitem pensar a relação entre esse veículo de comunicação e sua audiência, bem como o papel que ela exerce na sociedade brasileira. Nessa direção, *Tele-visões* e *Videolência* contribuem substancialmente para o debate.

Antes de passar para a análise, é necessário pontuar alguns aspectos dos métodos de realização das Oficinas Kinoforum, onde *Tele-visões* foi realizado. A Kinoforum se destaca entre as oficinas e núcleos de produção pelo curto tempo dos cursos: cerca de uma semana. Nesse período, os alunos têm aulas introdutórias sobre a história do cinema e aprendem a manusear os equipamentos de filmagem. O repertório do aluno é, em grande parte, moldado pela televisão, o que se reflete em muitos dos filmes tanto em termos narrativos quanto estéticos, pois, como não é difícil de supor, é preciso tempo para a absorção de novos referenciais. Porém, *Tele-visões* foi realizado no segundo módulo das oficinas, voltado para alunos que já passaram por esse período introdutório e cujo grau de exigência na criação dos roteiros e sua posterior execução é maior.

O primeiro documentário em análise neste trabalho aborda a televisão em suas diversas possibilidades: 1) como aparelho eletrônico, cujo técnico que presta depoimento ressalta que as pessoas “não consertam as suas vidas, mas o aparelho de TV não pode morrer”; 2) como um local de trabalho, em que o profissional de uma emissora aborda a sua relação com a televisão, tanto na esfera pessoal (quando relata o vício do pai em ver TV), quanto na profissional (em que procura sempre perceber os defeitos da programação do canal onde trabalha e de outras emissoras); ou, numa dimensão mais subjetiva, 3) a televisão como um dispositivo capaz de emanar fluídos que tornam a água comum em água-benta, conforme uma depoente que diz colocar vários potes de água próximos ao aparelho de TV no momento em que a missa é transmitida. Mas é no espaço público que o debate em torno da televisão ganha contornos mais nítidos. Ao situar a câmera numa praça pública com intenso fluxo de pessoas, *Tele-visões* convida os passantes a comporem a ágora improvisada: há definições de televisão (“um mal necessário”, “uma ferramenta a serviço da burguesia”, “um local de trabalho”, “um espaço onde se encontra de tudo”) e, principalmente, o debate em torno do papel que ela exerce no cotidiano das pessoas. Nesse quesito, as opiniões sobre sua influência ou sua capacidade de incentivar a violência divergem. Elas são defendidas de modo enfático e caloroso, com direito a aplausos em certos momentos. É tanto que, dos catorze minutos totais, cinco (1/3 do filme aproximadamente) são dedicados aos duelos de opiniões no espaço público.

A articulação na montagem dessas duas formas de abordar o tema – o debate público e os depoimentos que revelam modos específicos no trato com a TV – pode sugerir, num primeiro momento, que a discussão está de fato presente nas sequências no meio da rua, mas esses mesmos momentos são enriquecidos por informações e opiniões não vistas nos debates públicos, tornando, portanto, complementar a discussão sobre a televisão, ainda que por estratégias discursivas e imagéticas diferenciadas. A diferença

em relação à imagem se dá porque os três depoimentos acima comentados começam por voz *over* para, em seguida, vermos a imagem do depoente.

Mesmo com a montagem contrapondo variadas formas de se relacionar com o tema, *Tele-visões* explicita seu posicionamento a partir de duas sequências relativamente parecidas. Num primeiro momento, um grupo de crianças tenta destruir um aparelho de TV numa brincadeira semelhante ao quebra-panela,² ou seja, venda-se uma criança que, com um cabo de vassoura nas mãos, tenta acertar a televisão. Mesmo que o alvo seja um aparelho de TV, as crianças estão eufóricas e gritam o tempo todo, como mostra um giro de 180°. Em meio à gritaria, sobrepõe-se o som de um canal de TV fora do ar. Essa sequência remete à relação entre público e televisão. Ao propor o “fim” da televisão, intenção materializada na destruição física do aparelho, *Tele-visões* se situa numa zona limítrofe entre uma perspectiva apocalíptica, que vê a TV como um “mal” a ser evitado, e a utilização da destruição como metáfora para o estímulo a um posicionamento crítico, que deve ser incentivado desde a infância e de modo coletivo. Sonoramente, o recurso utilizado (o som da TV fora do ar) é o menos representativo do potencial da televisão em relação à audiência.

A segunda sequência, mais para o final do documentário, inicia-se com um plano geral em que um homem joga uma pedra num aparelho de TV. Há um close no momento em que a tela do aparelho se quebra, ação que um truque de edição repete por quatro vezes consecutivas. A seguir, um rapaz sobe um morro com uma pá e a carcaça da TV (figura 1). Na metade do caminho, ele para e ergue as mãos para o céu como se estivesse comemorando. Em outro plano super aberto, ele cava um buraco no alto do morro e enterra o que sobrou da televisão (figura 2). Apoteótica, a sequência encerra-se com raios e trovões. Ela também conduz o debate a questões que os depoimentos acima comentados ou as discussões em praça pública não

² No quebra-panela original, uma panela de barro guarda doces, balas e bombons, e o objetivo é acertar a panela.

tornaram tão nítidas. A destruição do aparelho de TV ocorre agora de forma solitária e na fase adulta, sugerindo uma relação com a televisão de modo consciente e individual.



figura 1



figura 2

A resolução imagética dessas duas sequências ajuda a reforçar tal perspectiva: no momento em que as crianças são “guiadas” a destruir o aparelho de TV, a câmera está próxima a elas, na maior parte do tempo em close. Já na segunda sequência, em que um adulto decide “matar” e “enterrar” a TV, a câmera se distancia e assume um papel de independência, como se não quisesse interferir, guiar a ação, a partir de planos abertos em que a sensação de solidão torna-se evidente.

A posição do documentário em relação à TV não se revela apenas a partir dessa última sequência isoladamente, mas sim no modo como a montagem articula o que vem antes e depois dela. Trata-se, na realidade, de uma espécie de reunião em que vários estudantes residentes no Crusp (Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo) debatem que uso fazem da televisão e como veem o seu papel na sociedade brasileira. Os depoimentos abordam diversos aspectos, mas todos apresentam a relativização como um ponto comum. Uma fala anterior à sequência comentada ressalta a importância de se evitar os esquemas dualistas que

enxergam a televisão apenas como boa ou má. Outro depoimento, posterior à sequência, frisa que manipular não é apenas exibir o que é ruim, mas omitir informações importantes de interesse geral. Dessa forma, a sequência intercalada no meio dessas falas chama a atenção para a necessidade de se criar uma perspectiva autoral sobre a televisão, isto é, “matar” e “enterrar” a TV deve ser uma posição a ser executada consciente e individualmente, sem guias, pois na primeira sequência comentada quem segurava o aparelho de TV a ser destruído era um adulto.

2 – Videolência: desconfiança e cautela frente à televisão

A destruição de um aparelho de TV estabelece uma conexão direta entre *Tele-visões* e *Videolência*, segundo documentário que ajudará a compor o debate sobre a aproximação da televisão como tema, e não apenas como linguagem. O momento em que o aparelho será destruído inicia-se com um homem sentado numa cadeira de praia ao ar livre, assistindo a uma determinada programação que noticia a posse do novo prefeito de Manaus, uma propaganda de uma marca de produtos eletrônicos e na sequência um comercial de uma operadora de cartão de crédito. Neste momento, o plano que antes abrangia a TV e seu único espectador agora se torna um close na tela do aparelho, cujo comercial exibido afirma que certos momentos propiciados pelo cartão “não têm preço”. Antes de a propaganda terminar, o homem se levanta, pega uma garrafa de álcool, joga em cima do aparelho e risca um fósforo. A TV pega fogo. A câmera se desloca para um grupo de pessoas que assiste ao lado à exibição do videoclipe da música *A ilha*, do grupo Nação Zumbi, feito pelo Núcleo de Comunicação Alternativa, também ao ar livre. Alguns estão em pé, outros sentados, e ninguém esboça reação diante do aparelho em chamas. A câmera capta as pessoas de costas, de modo que a imagem da tela da sessão improvisada se torna nítida.

Assim como em *Tele-visões*, a sequência em que o aparelho de TV é destruído é, na realidade, uma encenação executada especialmente para o documentário. Mais do que remeter à discussão sobre os graus de importância entre ficção e não ficção, esse recurso permite ao filme expor seu posicionamento sobre a televisão por meio de uma postura crítica e cética.

Diferentemente do que ocorre em *Tele-visões*, em que a relativização de opiniões constrói a cadeia discursiva do filme, em *Videolência* essa ambiguidade ocorre em menor escala, pois os depoimentos articulados antes e após essa sequência veem a TV com um forte tom de crítica – especialmente pela opção imagética no final. Ao captar de costas o público que ao lado assiste à “programação que importa”, não é possível perceber o nível de atenção diante da tela, mas, em contrapartida, os corpos estáticos, sentados ou em pé, que não esboçam reação diante do aparelho queimando, são um indício, evidente na encenação, de que o que está sendo exibido (um vídeo do coletivo NCA, da periferia da zona sul de São Paulo) merece mais atenção.

Videolência não se restringe ao papel da TV e na relação com o público, mas, ao abordar a produção audiovisual periférica, passa por uma série de temáticas que se relacionam com essa questão.³ Daí, a televisão ser o foco em vários momentos. As falas dos realizadores ou organizadores de cineclubes e de sessões de exibição de cinema na periferia ressaltam como a TV molda o olhar das camadas periféricas com a formatação padronizada de que as emissoras geralmente fazem uso. Esse tema, contudo, não é abordado somente a partir de depoimentos. No momento em que uma equipe de

³ O filme também traça um diálogo com o cinema, numa sequência em que crianças brincam de polícia-e-ladrão. No momento em que o “ladrão” para para um rápido descanso, ouve-se em over a já clássica frase dita pelo personagem Zé Pequeno, do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002): “Dadinho é o caralho, eu nome é Zé Pequeno, porra!”. Posteriormente, quando o “ladrão” é encurralado, ouvimos o grito “pede pra sair! pede pra sair!”, dito por um dos personagens de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) e a seguir outra fala de *Cidade de Deus*: “E aí, tu quer tomar o tiro aonde? No pé ou na mão?”.

reportagem da TV Record vai cobrir uma das sessões do Cinescadão,⁴ ocorre um significativo embate. Um pouco antes de a sessão começar, Flávio, um dos organizadores, indaga o jornalista responsável se o tema da reportagem é sobre o tráfico na localidade. Em caso afirmativo, ele diz que se recusará a participar da matéria, por não querer vincular o projeto que desenvolve ao tráfico de drogas. O repórter explica que o tema de sua reportagem são apenas as sessões de cinema do projeto Cinescadão. A desconfiança de Flávio em relação ao possível enfoque da matéria não se dá somente em função do receio de ser ludibriado para que assim o repórter consiga realizar a matéria (cujo objetivo apresentado aos personagens seria outro), mas também porque o vínculo entre o seu projeto e o tráfico de drogas pode lhe render problemas com o “movimento”⁵ de sua comunidade – relação muitas vezes mediada para o desenrolar de atividades culturais. Como no momento da captação das imagens e depoimentos não é possível que o entrevistado saiba como a edição do programa articulará o contexto em que as atividades do Cinescadão são desenvolvidas, daí o posicionamento cauteloso de seu organizador. Em resumo, sendo a mídia uma produtora de imagens e imaginários, e tendo em vista que são inúmeros os episódios de uma construção redutora ou equivocada dos espaços e experiências periféricos, o receio de que essa possibilidade se materialize em relação ao Cinescadão não é tão descabido.

No término dessa sequência, o documentário flagra outro momento de tensão. Ao dar entrevista para o repórter da TV Record, Flávio pede para o amigo que cedeu o “escadão” para a exibição daquela noite aparecer ao seu lado, mesmo sem dar entrevista. O jornalista propõe que apenas Flávio apareça. Flávio hesita e insiste que o amigo permaneça ao seu lado. O repórter se irrita e pergunta se é possível fazer do modo que ele propôs. No

⁴ Trata-se de um projeto que faz exibições públicas de cinema em “escadões” de bairros periféricos da zona norte de São Paulo.

⁵ Termo que se refere ao tráfico de drogas que se instala em periferias, morros e favelas.

término, Flávio concede a entrevista com o amigo fora do enquadramento da câmera da emissora. Nessa passagem, vê-se a tentativa de compor uma imagem balizada por uma espécie de “princípio de higiene”, ou seja, uma imagem livre de qualquer interferência não desejada. Essa proposta imagética guiou por muito tempo as imagens do telejornalismo brasileiro. A poluição visual do local, com várias pessoas circulando, além do intenso barulho, parece ter sido suficiente, de modo que o repórter tentou minimizar o “excesso”. Essa opção separa a imagem de seu objeto e se esforça para conseguir um tipo de imagem cada vez mais em baixa no telejornalismo brasileiro. Conforme aponta o estudo de Feldman sobre a busca pelo efeito de realidade nos meios de comunicação: “as imagens caseiras, capturadas por câmeras de telefone celular e empregadas, de forma cada vez mais recorrente, em telejornais de diferentes emissoras como forma de validar e atestar a ‘verdade’, daquilo que está sendo noticiado” (2008: 238).

Não é minha intenção detalhar os componentes da imagem jornalística atual, mas perceber como esse momento tenso e negociado aponta para uma aproximação com a TV pela subversão de uma possível imagem higienizada e, principalmente, pelo desejo de materializar imageticamente vínculos afetivos, pois, de acordo com a perspectiva de Flávio, nada mais justo do que o amigo que cedeu o espaço aparecer ao seu lado no momento em que concede a entrevista. Esse registro sugerido por Flávio é também uma forma de reconhecer e agradecer o amigo, mesmo que isso se contraponha ao princípio de uma imagem limpa, sustentada pela mídia televisiva brasileira. Como se vê, a sequência no Cinescadão aponta para duas questões em que a aproximação com a televisão se dá por intermédio do jornalismo televisivo, foco da discussão: primeiramente no âmbito das representações construídas pela narrativa jornalística e, num segundo momento, em relação à composição estética da imagem do telejornalismo.

O que esses dois documentários tornam evidente é uma tomada de posição com diferentes tons de ambiguidade em relação ao tema que elegem. A partir do debate sobre diferenciadas nuances que compõem a cadeia televisiva, como faz *Tele-visões* em praça pública, ou por meio de opiniões e flagrantes da relação conflituosa entre os realizadores periféricos e os profissionais da mídia hegemônica, que veem a periferia como pauta para programas jornalísticos, como se vê em *Videolência*. Os documentários estabelecem um diagrama de relações em que, ao mesmo tempo, o tema afeta os sujeitos envolvidos e estes devolvem à temática interferências e modificações. Esse jogo dialético em que indiretamente prevalece o potencial sugestivo e associativo é definido por Corner (2003) como um ponto central do projeto estético do documentário, pois a questão não se limita aos planos, enquadramentos ou movimentos de câmera, materializações mais familiares das intenções estéticas de um documentário, mas, principalmente, ao modo como se articula a apreensão de uma realidade material e seu possível caráter subjetivo, na medida em que “objetos, corpos e lugares” (Corner, 2003: 97) potencializam as relações entre ideias e sentimentos. Vale frisar, para o melhor entendimento da proposta do filme, que sua realização ocorreu em um coletivo de produção audiovisual, cuja metodologia difere, por exemplo, da adotada pelas Oficinas Kinoforum, pois não se pauta em um tempo pré-definido para a execução do filme, ao contrário, procura trabalhar a maturação das ideias que vai da criação do roteiro à montagem.

3 – Do tema aos métodos

Se, por um lado, a televisão como tema é abordada de modo cético e desconfiado, por outro, em relação aos métodos utilizados nas oficinas onde tais filmes são realizados, ela serve, ao menos, como um ponto problematizador dos referenciais de professores e alunos. No início dos anos

2000, quando a produção periférica começou a se expandir, a realização audiovisual chegou às periferias, morros e favelas por intermédio de pessoas externas ao seu local de atuação. Logo, uma das questões centrais no processo de planejamento e realização de documentários diz respeito ao encontro dos diferentes repertórios de professores e alunos. Um exemplo desse aspecto são as Oficinas Kinoforum, que funcionam de forma itinerante, instalando-se em comunidades periféricas para cursos de aproximadamente uma semana. Nessas oficinas, os alunos são apresentados à teoria e à prática cinematográfica por oficinairos que, geralmente, têm um vínculo teórico ou prático com o cinema.⁶ Os alunos, em sua maioria, obtiveram sua formação audiovisual a partir da televisão. Quando essas duas trajetórias distintas se encontram, podem ocorrer mudanças na maneira de perceber a relação entre cinema e TV; esta, como linguagem ou como tema dos documentários confeccionados, é apropriada de diferentes modos.

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, essa questão demonstra que 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 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

⁶ Uma detalhada descrição de como funcionam as Oficinas Kinoforum pode ser encontrada nos trabalhos de Alvarenga (2004: 95-110) e Cota (2008: 34-41).

estabelecer também diferentes modalidades estéticas. O referencial televisivo 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. Esse cenário cria as condições necessárias para surgimento de uma “estética do imprevisto” (Souza, 2012) que materializa, no espaço fílmico, a condição improvisada da vivência e as condições materiais e as metodologias de cada coletivo ou oficina.

Considerações finais

Nesses dois documentários, a aproximação com a televisão se dá em sua abordagem como tema. Assim, *Tele-visões* e *Videolência* atentam para o seguinte fato: já que fazer televisão é difícil (a infraestrutura de que muitos núcleos e coletivos de realização audiovisual dispõem está aquém do arsenal das emissoras de TV), utilizar o documentário para construir um debate sobre o poder desse veículo pode ser uma eficaz estratégia rumo à reflexão. Isso não implica, porém, que apenas a abordagem crítica da televisão como tema estabeleça as bases para a observação da interferência da TV no cinema de periferia. É possível postular que, seja pela apropriação da linguagem televisiva ou pela apresentação de uma posição crítica (que encaminha o olhar do espectador) como estratégia política, o cruzamento das referências cinematográficas e televisivas deve se esforçar para perceber as potencialidades de ambas, pois adotar o cinema como ponto de partida estabelece apenas um fluxo de mão única. A questão não se limita, portanto, a demonizar ou glamourizar a televisão, mas perceber, em suas variadas opções imagéticas e discursivas, as estratégias para a construção de narrativas e representações.

Essa dualidade é vital para a apreensão dos pontos de vista no cinema, pois, como defende Aumont, a relação triangular entre estética, narrativa e interpretação fornece os subsídios necessários para o entendimento de como essa dualidade opera no espaço fílmico, ou seja, ela “acaba por ser reabsorvida, de uma forma muito geral, no discurso sobre o filme, sob o pretexto implícito de que, sendo o filme, na sua concepção habitual, uma história contada através de imagem (e som), se recenseiam suficientemente os fenômenos de representação reconduzindo-os à história, ou melhor, à narrativa” (Aumont, 1985:129-130). E se as intenções políticas e ideológicas moldam os pontos de vista no cinema, *Tele-visões* e *Videolência* manifestam a articulação dessas duas esferas ao encadear na

montagem depoimentos e encenações acima comentados, pois a montagem proporciona sentidos de orientação externos ao que se vê na imagem.

Se por um lado as referências televisivas servem como uma porta de entrada para a prática audiovisual, esses documentários revelam que a experimentação com imagens e sons se torna também uma importante ferramenta metodológica que, inevitavelmente, tem seus reflexos nos filmes dessa produção. O momento em que se chocam os repertórios, mais do que como um “problema”, deve ser encarado como uma oportunidade para se extraírem daí as ferramentas para a condução das aulas, dos exercícios práticos. A intuição, a precariedade e o imprevisto são importantes aspectos que, quando naturalizados e incorporados ao método, tornam-se um elemento de diferenciação nesse tipo de realização audiovisual.

Referências bibliográfica

- ALVARENGA, Clarisse (2004), *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*, Campinas: Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes/UNICAMP.
- AUMONT, Jacques (1985), “O ponto de vista” in Eduardo Gaeda (org.), *Estéticas do cinema*, Lisboa: Dom Quixote.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e poder – a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CORNER, John (2002), “Documentary values” in Anna Jerslev (org.), *Realism and “reality” in film and media*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- COTA, Giselle Ferreira (2008), *Cinema de quebrada: oficinas audiovisuais na periferia paulistana e seus desdobramentos*, São Paulo: Dissertação de mestrado, Escola de Comunicação e Artes/USP.

- FELDMAN, Ilana (2008), “O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica”, in Esther Hamburger, Tunico Amancio e Gustavo Souza (orgs.), *IX Estudos de Cinema Socine*, São Paulo: Annablume.
- HILL, Annette (2008), “Reestilização da factualidade: a recepção dos gêneros de notícias, documentários e realidade”, in *Cadernos de Televisão*, nº 2, Rio de Janeiro, pp. 6-35.
- NICHOLS, Bill (1991), *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- SOUZA, Gustavo (2012), “Estética do improviso do cinema de periferia” in *Revista Famecos*, vol. 19, n. 2, Porto Alegre, pp. 530-542.
- WINSTON, Brian (1995), *Claiming the real: the documentary film revisited*, Londres: British Film Institute.

Filmografia

- Tele-visões* (2003), Oficinas Kinoforum.
- Videolência* (2009), Núcleo de Comunicação Alternativa.