

**Documentário e dramaturgia na televisão brasileira:  
Wilsinho Galileia de João Batista de Andrade**

*Documentary and drama on brazilian television:  
Wilsinho Galileia of João Batista de Andrade*

Maria Elisa Swarowsky LISBOA<sup>1</sup>  
Ana Paula OLIVEIRA<sup>2</sup>

**Resumo**

O objetivo deste trabalho é apontar as características da aproximação do documentário e da TV brasileira e identificar os elementos da dramaturgia na construção narrativa de Wilsinho Galileia de João Batista de Andrade. Adotam-se como base os estudos de Coutinho (2012) sobre TV e dramaturgia, de Nichols (2001) sobre documentário e Fuenzalida (2008) sobre *docudrama*, híbrido que ficcionaliza situações dramáticas reais. Verificam-se, em Wilsinho Galileia, os elementos da narrativa dramática para construção do conflito, personagens e contexto social do documentário.

**Palavras-chave:** Documentário. Televisão. Dramaturgia. *Docudrama*. Wilsinho Galileia.

**Abstract**

The objective of this paper is to show the characteristics of the documentary and Brazilian TV dramaturgy and identify the elements in the narrative construction Wilsinho Galileia of João Batista de Andrade. The article is based on the studies of Coutinho (2012) about TV and dramaturgy, Nichols (2001) about documentary and Fuenzalida (2008) about *docudrama*, hybrid that fictionalizes real dramatic situations. It can be verified in Wilsinho Galileia the elements of dramatic narrative construction of the conflict, characters and social context of the documentary.

**Key words:** Documentary. Television. Drama. *Docudrama*. Wilsinho Galileia.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Estadual de Londrina - UEL/PR. E-mail: isitalisboa@gmail.com

<sup>2</sup> Pós-doutoranda e Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Estadual de Londrina - UEL/PR. Pesquisadora do *Research Group Aesthetics Politics and Art*, do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, Portugal. E-mail:oliveira.or.anapaula@gmail.com

## Introdução

A linguagem da televisão no Brasil utiliza diversos recursos de narrativa para atrair a atenção de telespectadores de todas as regiões. Nas primeiras décadas de produção televisiva, verifica-se a aproximação dos elementos dramáticos vindos do teatro e do rádio. A partir da década de 1970, estabelece-se aos poucos uma linguagem própria da teledramaturgia, ingredientes de sucesso para as telenovelas.

Outros gêneros da televisão também se apoiam nas formas de construção dramática para apresentar suas narrativas. Iluska Coutinho (2012) verificou como a notícia e o telejornal estão estruturados segundo as características do drama. Este estudo tem por base o conceito de drama como representação da realidade e a construção da narrativa a partir de um conflito, de seus personagens e de uma ordem: início, meio e fim.

O objetivo deste artigo é verificar a aproximação entre documentário e a TV brasileira, e identificar os elementos da dramaturgia na construção narrativa de Wilsinho Galileia, segundo a perspectiva de dramaturgia de Coutinho (2012). Para ela, a linguagem dramática na televisão estrutura-se a partir da constituição de um conflito narrativo, da existência de personagens e do uso da ficção com atores para narrar certas cenas. Pode-se entender Wilsinho Galileia como um grande drama real, no qual estão representados o personagem principal (Wilsinho), seus conflitos familiares e seu contexto social.

Este documentário é uma mistura de depoimentos e encenação, o que permite caracterizá-lo como *docudrama*: híbrido de produção documental e ficção, que apresenta fatos ocorridos através de uma narrativa ficcional. A linguagem televisiva se enriquece dramaticamente através da aproximação do cinema e da linguagem autoral do documentário. Na visão de Bill Nichols (2001), o documentário de representação social retrata determinada realidade, transmitindo uma mensagem sobre os indivíduos e o seu contexto, conforme a organização do cineasta.

No Brasil, o documentário ganhou espaço na televisão no início da década de setenta, com a produção do Globo Shell Especial, que deu origem ao Globo Repórter. Preocupada em elevar o nível da sua programação de acordo com a ideologia de

unificação da identidade nacional (própria do regime ditatorial), a Rede Globo convocou um grupo de cineastas para produzir documentários para a TV.

Um desses diretores foi João Batista de Andrade, que já havia trabalhado em reportagens para o telejornal *Hora da Notícia*, da TV Cultura, extinto por causa da perseguição política. Entre 1974 e 1978 Andrade produziu documentários para o Globo Repórter. Wilsinho Galileia iria ao ar às 21 horas do dia 31 de outubro e do dia 7 de novembro, mas a censura proibiu sua exibição. Com o intuito de contar a história do criminoso assassinado pela polícia Wilson Paulino da Silva – que desde os 14 anos já era acusado de homicídios e assaltos – Andrade dirige Wilsinho Galileia, filmado na periferia de São Paulo.

## **1. Documentário e televisão no Brasil**

Talvez a maior aproximação entre cinema documentário e televisão aberta tenha acontecido durante a década de 70, com os programas Globo Shell Especial e Globo Repórter, veiculados pela Rede Globo. Ambas as experiências, inéditas na TV brasileira, inserem-se no contexto da ditadura militar. Veículo de comunicação de massa, com forte penetração nos lares do país, a televisão foi inaugurada no Brasil em 1950 e sempre apresentou um caráter comercial, por ser mantida com investimentos privados. Sobre a gênese da televisão no contexto brasileiro, Bucci (1997) afirma que

não se pode perder de vista a contradição necessária que se deu na formação da televisão brasileira: a excelência da tecnologia e o refinamento plástico com competitividade internacional surgiram como a contrapartida de uma sociedade atrasada, iletrada, que dependia das possibilidades técnicas desse meio para a sua própria integração política. Ou, ao menos, para integrar-se dentro do pacto político que era posto. O vigor e o gigantismo da televisão brasileira, ainda que aparentemente, tenham sido gerados pelo sonho de grandeza, pelo projeto do Brasilpotência, são na verdade um produto do atraso. Foi a ausência da crítica e do debate (a ausência das liberdades democráticas) que proporcionou a exuberância da TV brasileira (BUCCI, 1997, p. 23).

Seu desenvolvimento acompanhou o crescimento econômico do país. Conforme Mattos (1990), a introdução da televisão coincide com um período de transformações na estrutura social, política e econômica, influenciada pela migração das populações rurais para as áreas urbanas em diversas regiões. Esse processo, segundo Silva (2009) também

veio acompanhado com o crescimento do consumo industrial, o que levou às TVs abertas a disputar audiências com os programas popularescos.

Os militares viram na televisão um poderoso aliado para levar a cabo o projeto de unificação nacional, criando um veículo que pudesse difundir seu conteúdo em rede. Com isso, também se tornou viável a formação de um mercado consumidor adaptado aos interesses das empresas publicitárias atreladas aos veículos de comunicação.

A aposta em agradar o grande público com os programas populares foi perdendo força e os canais foram em busca de novos formatos e linguagens com novos padrões de qualidade. No fim da década de 60, os programas de auditório se mostravam desgastados nos canais de televisão. Com investimentos e horários para propaganda fixados na grade de programação, a TV Globo viu a necessidade de profissionalizar.

Com base na ideologia desenvolvimentista e na afirmação de uma imagem de futuro, surge o padrão Globo de Qualidade, o qual serve de critério para imposição simbólica do capital sobre o mercado nacional. Diante deste raciocínio, a Rede Globo começou a investir nos programas jornalísticos. De acordo com Silva (2009), o sonho de aproximar cinema e televisão cristalizou-se com o desgaste da fórmula popularisca dos programas de auditório e na busca por criar um novo padrão de qualidade para a televisão que correspondesse aos interesses de unificação nacional do regime militar.

Foi a partir dessa perspectiva que a Rede Globo investiu em programas jornalísticos. Surgiram o *Jornal Hoje* (1971), *Globo-Shell Especial* (1971), o *Globinho* (1972), *Jornal Internacional* (1972), *Globo Repórter* (1973) e *Fantástico* (1973). Além da censura Federal contra a programação de baixo nível que evidenciasse o grotesco e os maus costumes, foi se estabelecendo uma censura interna para os padrões de linguagem e de conteúdo, começando pela contratação de profissionais ligados à produção cinematográfica do país. O formato do documentário enquadrou-se nesse modelo, pois unificaria a linguagem do cinema em produções que evidenciariam a identidade nacional na televisão.

O projeto que deu origem ao *Globo Repórter*, veiculado a partir de 1973 na Rede Globo, começa em 1971 com o nome de *Globo Shell Especial*, quando um grupo de cineastas produziu documentários nacionais para a televisão, tendo como financiadora a multinacional petrolífera holandesa Shell do Brasil em parceria com a Rede Globo.

O momento anterior à criação dos programas foi marcado pela estética do Cinema Novo, cuja proposta, segundo Resende (2005), era a de adotar uma postura crítica em relação à realidade do país. A partir de uma linguagem própria, facilitada pela tecnologia, torna-se mais evidente o trabalho autoral, além do objetivo de mostrar ao público que o filme é uma obra de arte. Como explicam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet:

diretamente relacionada com a discussão sobre a liberdade de criação e a valorização da pluralidade de pontos de vista, no Cinema Novo, estava a questão do “cinema de autor”. O Cinema Novo reivindicava para o cinema brasileiro a “liberdade de autoria”: um cineasta não é verdadeiramente um “autor” se não puder expressar livremente as suas idéias, da forma que escolher, do ponto de vista que lhe parecer mais correto. O que de forma alguma significa descompromisso com a realidade social [...], mas apenas recusa de submeter-se à imposição de uma linha política pré-determinada, qualquer que ela fosse (GALVAO; BERNARDET, 1993, p. 151).

Sobre a definição de documentário, Nichols (2001) afirma que todos os filmes são documentários, mas se diferenciam pela espécie de histórias que contam. Há, segundo ele, os documentários de satisfação de desejos – aos que chamamos de ficção – e os de representação social, que expressam algum aspecto da realidade e permitem que o público compreenda e explore “novas visões de um mundo comum”.

O filme documentário de representação social tem a missão de retratar uma determinada realidade, transmitindo uma mensagem acerca das pessoas inseridas em um determinado contexto, conforme a seleção e a organização do cineasta. Segundo o autor,

os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos (NICHOLS, 2001, p. 27).

Quando esse tipo de produção audiovisual busca revelar a realidade, ele acaba colocando-nos diante de questões éticas, despertando no público um olhar sobre o mundo, a partir do seu trabalho de coleta de dados, produção, edição e veiculação. Fala de pessoas para pessoas. Partindo desse princípio do documentário, coloca-se a seguinte questão proposta por Nichols: o que fazemos com as pessoas quando filmamos um

documentário? Nesse caso, diferentemente dos filmes de ficção - em que elas são tratadas com atrizes - em um documentário, temos atores sociais, que vivenciam seu cotidiano mais ou menos como fariam sem a presença da câmera.

Quando o real e o ficcional aparecem em um mesmo documentário, temos o *docudrama*, hibridização entre um gênero informacional e uma representação ficcional que utiliza atores. Esse tipo de gênero se propõe a narrar fatos dramáticos de origem real, segundo Fuenzalida (2008). Ele afirma que o *docudrama* intercala o real e a ficção com liberdade narrativa. Segundo ele,

do ponto de vista de conteúdos, o *docudrama* é um gênero híbrido, isto é, através da representação “ficcional feita por atores, narra casos dramáticos de origem real”. São situações cotidianas “limites ou extremas”, que aconteceram com pessoas comuns, mas não são narradas no formato de documentário nem de *reality show*, mas sim de modo ficcionalizado e mais livre. Não se restringem exatamente ao caso referencial e ocorre a introdução de elementos ficcionais. A utilização de música para emocionar o relato é um elemento importante dessa maior liberdade narrativa (FUENZALIDA, 2008, p. 162).

Rosenthal (1999) defende que os *docudramas*, histórias baseadas em fatos reais, são os gêneros mais populares de drama nos EUA e Reino Unido. Ele traz a definição do gênero proposta por Tom Hoffer e Richard Alan Nelson: “*docudrama is a mixture of fact and fiction to dramatize historical events and characters belonging to our memory. It is a recreation of TV that is based on facts, using actors, sets, dialogues, costumes, in order to recreate a past event*”. (HOFFER e NELSON *apud* ROSENTHAL, 1999, p. 14)<sup>3</sup>

A análise apresentada neste artigo centraliza-se, sobretudo na construção narrativa de Wilsinho Galileia, apresentando os fatos a partir dos elementos do drama, como o conflito, os personagens e o uso da ficção com atores. O diretor, João Batista de Andrade utiliza cenas e técnicas de entrevistas com pessoas reais, o que confere ao filme o caráter documental, mas também lança mão de atores, cenário e figurino para construir sua narrativa.

---

<sup>3</sup> “*docudrama* é uma mistura de fatos e ficção que dramatiza eventos e personagens históricos pertencentes à nossa memória. É uma recriação da TV que se apoia em fatos, usando de atores, sets, diálogos, figurino, a fim de recriar o evento passado” (Tradução livre).

Do ponto de vista de Nichols, se olharmos para um documentário sob o ângulo dos profissionais que o produzem, verificamos que cada cineasta pode imprimir o seu próprio estilo ao produzir um filme, além de poder estar sempre aberto a mudanças de linguagem ou variações de temas abordados. Esse sentimento de dinamismo é gerado pelos próprios diretores e produtores dos documentários no seu compromisso com instituições, críticos, temas e públicos.

O produtor e diretor brasileiro João Batista de Andrade defende que a relação entre cinema e TV no país não se deu pelos modos de produção intelectual e artística, mas pelos espaços que o veículo quis ofertar de acordo com seus interesses. Segundo ele,

não é o cinema brasileiro que se incorpora à TV, mas alguns cineastas, de forma a jamais deixar espaço para ao menos se discutir a questão da produção fora dos domínios empresariais da TV (...). Recebemos da Globo o recado claro: do cinema brasileiro nós só queremos a mão de obra, ou seja, os cineastas (ANDRADE, 2002, p. 38).

Cineastas como Andrade, que vinha da do telejornal *Hora da Notícia* (TV Cultura) enfrentaram um contexto de produção conturbado por causa da presença dos órgãos de censura política e à autocensura da Rede Globo, preocupada em elevar seu padrão de qualidade. Embora anunciado nos jornais e revistas da época, Wilsinho Galileia não foi ao ar. Como de costume, a emissora enviou o programa para avaliação e foi notificada que o documentário era impróprio para a televisão. A alternativa foi reprisar a telenovela *Dancing Days* no horário previsto para exibição do documentário. Segundo Sacramento,

o caráter de denúncia do programa impressionou o chefe da Censura Federal, ao dizer que o filme não se adapta à televisão, ele cobra da Rede Globo a submissão de se calar diante dos problemas sociais do Brasil e, mais, não utilizar o seu alcance nacional para produzir crítica da realidade brasileira, mesmo que, na época, certa produção do *Globo Repórter* já tenha feito isto. *Wilsinho Galiléia* não agradou (SACRAMENTO, 2006, p. 13).

Mesmo com dificuldades desse tipo, o trabalho do grupo de cineastas enriqueceu a produção televisiva em termos de qualidade e de conteúdo. Silva (2009) aponta que, embora absorvidos pelo ritmo industrial da TV, os cineastas e jornalistas conseguiram provocar alguma discussão na imprensa sobre os padrões da notícia, através do

documentário. “A notícia, que antes era fria e distante, com o discurso cinematográfico, ganhou nuances dramáticas e abriu a possibilidade de ouvir as múltiplas vozes que compõem uma mesma história” (SILVA, 2009, p. 3).

Verifica-se que a informação veiculada pode, a partir daí, assumir um perfil narrativo com características da dramaturgia, como a existência de uma crise e as ações para sua resolução. O drama participa da linguagem humana desde a antiguidade e a busca pela sua definição remete a Aristóteles. Segundo ele, o drama é um tipo de produção que se relaciona com a imitação, na intenção de representar pessoas e ações em formas dramáticas que tenham início, meio e fim. Coutinho lembra que

a imitação da ação também se constrói essencialmente por meio da representação convertida em um texto. No caso da televisão e do telejornalismo seria importante observar os textos e construções narrativas presentes na imagem, nas falas de repórteres e entrevistados, nas músicas e nos encadeamentos de todos esses elementos por meio da edição (COUTINHO, 2012, p. 106).

A partir dessa perspectiva, pode-se relacionar a própria definição do drama e suas características com a produção da televisão e sua linguagem audiovisual. Encontramos nos seus elementos de construção narrativa a aproximação com o estilo dramático de representar a realidade.

## **2. Dramaturgia na televisão e *docudrama*: processo de construção da narrativa documental em Wilsinho Galileia**

A televisão brasileira utiliza recursos da dramaturgia para a construção das suas narrativas, sejam elas ficcionais ou documentais. Na perspectiva de Coutinho (2012), programas televisivos como os telejornais permitem aos espectadores acompanhar diariamente a realidade nacional e internacional como dramas cotidianos.

A autora salienta que a narrativa desenvolve-se com a criação de um conflito a partir de uma expectativa. Sua duração depende da atuação dos personagens envolvidos na sua resolução. A construção narrativa de Wilsinho Galileia pode ser analisada a partir do gênero *docudrama*, uma vez que mescla fatos e pessoas reais com cenas produzidas com atores. No entanto, podemos entendê-la também como a apresentação de um

drama, segundo a existência de um conflito com força dramática e seus elementos, seguindo um roteiro de início, meio e fim.

## 2.1 O conflito narrativo

Para Coutinho, a organização do discurso informativo é entendida a partir da relação entre a existência do conflito narrativo como núcleo fundamental das matérias. Apresenta-se a instalação de uma crise ou de um problema, que espera uma solução. Os amigos, a mãe e os irmãos de Wilsinho falam de alguém que está morto, que não teve voz e que é visto como um vilão, quando, na verdade, é uma vítima do próprio contexto em que viveu. A narrativa do documentário é construída a partir do conflito da marginalização de um indivíduo e o seu conseqüente envolvimento com a violência.

Nas primeiras imagens do documentário, não há evidências de que seja uma reconstrução ficcional. São apresentadas falas das pessoas próximas ao ambiente do assassinato e o diretor usa a técnica de entrevista: pessoas que vivem na comunidade de Wilsinho – personagem principal do documentário - expressam sua voz. Estabelece-se o primeiro ponto do conflito: a morte de alguém. O mistério envolve o fato nos depoimentos dessas pessoas. Como foi? Quem era a vítima?

De acordo com Sacramento (2006), a intenção de Andrade não era a de desconstruir ou mitificar o bandido, mas apresentar a problemática da sociedade brasileira da época, que produzia tais marginais. Segundo ele, em Wilsinho Galileia, verifica-se “uma crítica à marginalização de tantos ‘cidadãos brasileiros’, que aquém do poder do Estado (senão pela presença da polícia), parecem traçar um destino inevitável para a criminalidade, não para um futuro grandioso”(SACRAMENTO, 2006, p 14.).

Desse modo, observa-se que as formas de representação de uma produção audiovisual seriam a apresentação do conflito e a sua resolução, tal como no drama. O tipo de conflito que predomina nas narrativas televisivas, conforme destacado por Coutinho, são os de destino-ação, quando a estória gira em volta de um problema e a tentativa da sua resolução. Dela estão envolvidos diversos personagens, que atuam segundo seus respectivos papéis.

## 2.2. A existência de personagens e os atores

Em *Wilsinho Galileia*, o processo de construção da narrativa documental é evidenciado pelo diretor e ocorre na apresentação dos atores participantes. Os fatos e as pessoas reais entrecruzam-se com a simulação ficcional. Após as entrevistas com as pessoas da comunidade de Wilsinho, aparece um homem andando pela favela, a quem se supõe ser o personagem central do documentário. No entanto, não há evidências se a cena é ficcional ou factual. O perfil do personagem é construído logo em seguida através da voz de uma autoridade policial que mostra diversos jornais sobre seus assassinatos.

Os recortes de jornais mostram um perfil do personagem evidenciado pelas fontes oficiais da informação: para a sociedade, parece ser um vilão. A narrativa segue sua construção com vozes de pessoas reais que ouviram sobre um assalto e a partir de então, as cenas ficcionais e reais se entrecruzam, uma após a outra. Um exemplo disso é a fusão da fotografia do jornal com a imagem do ator, interpretando o papel de Wilsinho.

No documentário, Andrade entrevista Chiquinho e Patrícia, dois amigos de Wilsinho que estavam na casa durante sua morte. Eles traçam um perfil do indivíduo, qualificando-o como uma pessoa comum, fazendo uso de adjetivos como legal, sério, gentil. “Era matador, mas era gente também. Era humano, mas era muito revoltado”. Outras vozes significativas sobre Wilsinho são as dos seus familiares, como sua mãe, Dona Eliete.

O cineasta tem diante de si pessoas reais, que mostram como são, como levam suas vidas. Desse fato deriva uma série de reflexões acerca dos modos de representação desses indivíduos, que cabe ao cineasta explorar através do seu trabalho. Sobre isso, Nichols aponta que o valor dessas pessoas “reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta” (NICHOLS, 2001, p. 31).

Andrade dirige-se até a casa da mãe de Wilsinho a fim de que ela relate a biografia do filho, desde seu nascimento, passando pela infância conturbada até sua

morte (fotograma 1). Através desses depoimentos, o diretor vai construindo o contexto social que influenciou a vida do bandido, permitindo que o telespectador conheça suas características mais marcantes.

As pessoas envolvidas em um documentário como esse, na visão de Bernardet (2003), não representam somente os indivíduos vistos na tela, mas, sobretudo, a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Cria-se, nesse sentido, uma relação entre o geral e o particular, evidenciada pelo tratamento dos personagens.

Bernardet divide esse tratamento em três etapas. Na primeira, afirma que o documentarista encontra-se com uma pessoa. Dependendo do que ela tem a dizer, sua expressividade, ele decide filmá-la ou não. Na segunda fase, forma-se o ator natural, que age em função da filmagem. “Agora, a pessoa representa a si mesma em função da filmagem, faz o papel de si mesma” (BERNARDET, 2003, p. 22). As falas e gestos das pessoas que conviveram com Wilsinho de perto evidenciam a construção desses personagens reais na narrativa de Andrade. Elas participam da realidade de Wilsinho, desdobram o conflito e permitem que o impacto emocional do drama case-se com algo real, que são as pessoas sendo elas mesmas.

A última parte do documentário reúne entrevistas com meninos da FEBEM – lugar onde Wilsinho viveu - que contam os motivos que os levaram até ali, bem como suas perspectivas de vida. Além deles, Andrade conversa com os outros irmãos mais velhos de Wilsinho, que estão presos na Casa de Detenção. Dona Eliete aparece junto da família, conforme fotograma 1. Neste trecho, o contexto da família de Wilson é construído a partir dos depoimentos, em um recorte de falas que expõe sua origem. Aí podemos verificar o clímax do conflito, pois as cenas questionam a posição do bandido e de sua família, colocando-os em uma posição de vítimas de um ambiente, de um sistema econômico e social.



Fotograma 1 – Dona Eliete, mãe de Wilsinho Galileia, junto com a família  
Fonte: Wilsinho Galileia

A terceira parte da construção do sistema geral/particular está relacionada à montagem e finalização do filme. Conforme Bernardet, “o material assim obtido é coordenado em função das necessidades expressivas e das ideias do filme”, (BERNARDET, 2003, p. 23). Isto é, os movimentos de câmera, a posição dos entrevistados, a duração das cenas revelam a preocupação da equipe de Andrade em expor o conflito da vida de Wilsinho e o seu perfil de forma humanizada, uma vez que as fontes de informação mais destacadas no filme são seus familiares e amigos.

Conforme Nichols, a particularidade do gênero documentário é conferida a ele a partir de seu próprio argumento – uma alegação sobre o mundo em que vivemos – organizado segundo uma lógica de produção de textos, imagens e sons. Daí nasce o envolvimento das pessoas com o filme, que busca em si mesmo o envolvimento com a realidade histórica de forma ordenada.

Em Wilsinho Galileia, parte-se de um conflito social, que serve também como ponto de partida da sua narrativa dramática. Expõe-se a realidade seguindo-se uma narrativa de início, meio e fim. Quem é o vilão? Para a sociedade, o vilão chama-se Wilsinho Galileia. Entretanto, a narrativa do documentário o coloca em uma posição de vítima, junto de seus familiares e amigos, personagens de um grande drama real. Segundo Nichols, o conteúdo de sons e imagens dispostos na tela está fortemente relacionado com o que o público compartilha no mundo histórico.

Não há nenhuma cena que mostre o próprio Wilsinho em vida e para resolver a ausência do personagem, o diretor lança mão dos recursos da ficção, apresentado ao público segundo uma narrativa. Essas cenas ficcionais utilizadas pelo diretor dentro do documentário permitem ao telespectador vivenciar os fatos que não puderam ser apresentados de forma documental. O telespectador pode encontrar Wilsinho no documentário através da atuação do ator: em ações de assalto, dirigindo, andando pelas ruas do bairro, ensinando o irmão mais novo a usar arma de fogo e na cena final, quando os policiais o capturam.

No fotograma 2 vemos a atriz Cláudia de Castro dentro do táxi no qual trabalha Geni, amiga de Wilsinho presente no seu assassinato. Cláudia apresenta-se como uma atriz e diz que fará o papel de Geni. No fotograma seguinte, vemos a própria Geni deitada em um leito de hospital por causa do tiro que levou, sendo entrevistada pela equipe de Andrade. Há ,em ambas as cenas, uma alternância de realidade e ficção, em que atriz e personagem real narram o mesmo acontecimento, fazem parte da mesma narrativa.



Fotograma 2- A atriz Cláudia de Castro apresenta-se como Geni  
Fonte: Wilsinho Galileia



Fotograma 3 – Geni deitada em leito de hospital sendo entrevistada por Andrade  
Fonte: Wilsinho Galileia

Segundo Fuenzalida, o *docudrama* também tem como característica a forma testemunhal: “desde o núcleo de realidade que origina a história ficcionalizada até a presença em câmara, com as declarações dos sujeitos reais”. (FUENZALIDA, 2008, p. 168). Ao apresentar os atores, o diretor evidencia o processo de construção da ficção, colocando-o à mostra, afirmando que no seu documentário existe realidade e, junto com ela, a ficção, sem descaracterizá-las.

### **Considerações finais**

A narrativa de Wilsinho Galileia é composta de recursos da dramaturgia, os quais ficam evidenciados no conflito social apresentado pelos personagens da vida real. Além da realidade exibida na televisão como um grande drama sobre a origem da violência urbana são utilizados elementos próprios da ficção, como atores e cenários, o que caracterizam o documentário como *docudrama*.

Em Wilsinho Galileia, verificamos também aproximação entre cineastas e a televisão brasileira, que se deu na década de 1970. Apesar da perseguição política e da autocensura da própria Rede Globo, o trabalho desses diretores e produtores serviu para enriquecer a linguagem televisiva em qualidade e em conteúdo.

A televisão integra elementos imagéticos, de texto e som em um encadeamento que tem início, meio e fim. Nesse sentido, confirma-se a capacidade desse veículo em possibilitar ao espectador o encontro com o mundo através de uma estrutura narrativa com elementos da dramaturgia.

### Referências

ANDRADE, João Batista de. **O povo fala:** um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo. SENAC. 2002

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo.** Companhia das Letras, 2003

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV.** São Paulo: Boitempo Editorial, 1997

COUTINHO; Iluska. **Dramaturgia no telejornalismo.** São Paulo. Mauad X.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica:** as idéias do “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1993.

FUENZALIDA, Valerio. **O docudrama televisivo.** Matrizes Ano 2 – nº 1 segundo semestre de 2008.

MATTOS, Sérgio. **Um perfil da TV brasileira - 40 anos de história:** 1950-1990. Salvador, ABAP/A Tarde, 1990.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas. Papyrus, 2007

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **Globo Repórter:** um encontro entre cineastas e a televisão. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Belo Horizonte: UFMG, 2005

ROSENTHAL, Alan. **Why docudrama?** Fact-Fiction on Film and TV. Southern Illinois University Press, 1999

SACRAMENTO, Igor. **Imagens censuradas:** o *Globo Repórter* e a censura à televisão – o caso *Wilsinho Galiléia* (1978), 2006. Disponível em: <http://www.memoriadojornalismo.com.br/artigos.php>

SIQUEIRA, João H. Sayeg de. **Organização textual da narrativa.** São Paulo, Selinunte, 1992.

VARGAS SILVA, Heidy. **Globo-Shell especial e Globo Repórter (1971-1983):** as imagens documentárias na televisão brasileira. Dissertação de Mestrado. Campinas UNICAMP, 2009.

### Filme

WILSINHO Galiléia. Direção: João Batista de Andrade. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=zue0PR\\_ndoI](https://www.youtube.com/watch?v=zue0PR_ndoI). Acesso em 05 abr. 2015.