

**Montagem e “ressignificação”:
a utilização de imagens de arquivo da televisão no documentário brasileiro**

Patrício ROCHA¹

Resumo

No presente artigo analisamos as diferenças de linguagem entre o programa de televisão e o documentário a partir da utilização de imagens do arquivo televisivo por este gênero cinematográfico em dois casos: Quando o documentário se apropria de material de arquivo da televisão e o remonta, dando a este material características narrativas diferenciadas daquelas para a qual estas imagens foram originalmente produzidas e o uso de imagens de arquivo de programas de TV enquanto registro histórico em documentários cujo tema remete a personagens e momentos marcantes da própria televisão. Além de lançar um novo olhar sobre os fatos narrados, o documentário abre espaço para discutir o direcionamento do discurso televisivo, o uso de estereótipos e a auto-referencialidade da televisão.

Palavras-chave: Televisão. Documentário. Montagem. Apropriação da narrativa por diferentes mídias.

Introdução

Dentre as diversas mídias existentes (cinema, televisão, vídeo, etc.) cada uma possui seus próprios mecanismos de expressão ligados às formas de contar a narrativa que lhe são peculiares. A partir destes mecanismos de expressão podemos perceber a que mídia pertence determinada obra. Por exemplo: se ligarmos a televisão e “pegarmos do meio” uma cena de dramaturgia qualquer, saberemos se esta cena é de um filme, novela ou minissérie, graças a estes mecanismos de expressão presentes na referida cena e da absorção destes mecanismos por parte da audiência, já acostumada com as diversas mídias audiovisuais existentes. Cada mídia opera com textos fílmicos distintos que lhe conferem possibilidades, mas também limitações:

¹ Mestre em Comunicação e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal da Paraíba e membro do Geppau – Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção Audiovisual – DEMID - UFPB. E-mail: patriciotv@gmail.com

Daí a pressuposição de que o conjunto dos meios técnicos, implicados no funcionamento de uma mídia, opere sobre as linguagens de que ela se utiliza para a expressão de suas mensagens, oferecendo-lhes possibilidades, mas impondo-lhes restrições distintas daquelas advindas de outras mídias. (DUARTE, 2004, p. 54-55)

Além das características peculiares a cada mídia, temos ainda a classificação por gênero dos produtos desenvolvidos para uma determinada mídia. No cinema, a necessidade de classificação das narrativas fílmicas se deu com o nascimento da indústria cinematográfica, que levou à categorização dos filmes por meio de gêneros, como comédia, drama, western, romance, suspense, etc. Aos filmes de realidades, que ganharam linguagem própria a partir da década de 1920, ficou reservado o rótulo de “documentários”, um gênero cinematográfico que abriga dentro de si os filmes que tratam de asserções sobre o mundo real.

Embora seja um gênero oriundo do cinema, o documentário contemporâneo tem sua produção cada vez mais presente em suportes de vídeo, sobretudo com o barateamento do processo de produção, fruto do avanço das tecnologias de captação e edição digitais, e também é encontrado de forma abundante em canais de TV por assinatura, dedicados à sua produção e exibição, como *Discovery Channel*, *NatGeo*, *The History Channel*, entre outros.

Na televisão aberta brasileira, o tratamento dos fatos reais cabe em grande escala ao telejornalismo, um subgênero televisivo, segundo Duarte (2004), cujo conteúdo é composto de informações acerca dos acontecimentos políticos, sociais, culturais, esportivos, entre outros, a partir de seleção dos fatos com maior noticiabilidade e relevância, seleção esta feita por profissionais que seguem a linha editorial da emissora.

Além de a emissora se encarregar de julgar a relevância dos fatos, ela também desempenha o papel de dar a estes fatos o direcionamento do discurso de acordo com suas diretrizes e interesses, quase sempre de ordem política; a ela pertence a voz única que conduz o raciocínio da audiência. Para isso, utiliza-se do apresentador ou âncora na leitura das cabeças² das matérias, da narração em *off* feita pelo repórter, da seleção das

² Texto curto que antecede a exibição da matéria jornalística, lido pelo apresentador ou âncora do telejornal, introduzindo o assunto a ser tratado na reportagem.

imagens e dos trechos das sonoradas³ dos entrevistados. Dessa forma, a televisão dá aos fatos julgados como “noticiáveis” um discurso unívoco, pronto e quase sempre definitivo, dentro dos interesses que lhe são convenientes.

Com o documentário, ao contrário do telejornalismo, as asserções acerca da realidade são feitas a partir de um discurso composto de muitas vozes, utilizando de uma forma mais complexa os mecanismos de expressão, a partir do tratamento criativo do real. Isto porque “historicamente o documentário surge nas beiradas da narrativa ficcional, da propaganda e do jornalismo. A frase clássica de Grierson⁴ define o documentário como *tratamento criativo das atualidades (creative treatment of actuality)*”. (RAMOS, 2008, p. 55)

Pretendemos discorrer sobre os mecanismos de expressão da televisão, suas fórmulas e delimitações, a “voz” do discurso na TV e a pluralidade de vozes típicas da narrativa do documentário, mesmo quando este se utiliza de material de arquivo da TV em sua composição, como é o caso de *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda, que iremos analisar em detalhes. Iremos tratar, ainda, da recente utilização de arquivos televisivos em documentários que tem elementos da televisão como foco temático. De que modo estes filmes utilizam o arquivo de imagens da televisão e como formam, ao justapor estas imagens às demais “vozes” do documentário, um todo fílmico que, mais do que tratar de aspectos históricos da televisão, lança novos olhares sobre o fazer televisivo, seus códigos e sua relação com o público? Utilizaremos como exemplo neste segundo momento do artigo os documentários *Alô alô Terezinha!* (2009), de Nelson Hoineff e *Uma noite em 67* (2010), de Renato Terra e Ricardo Calil. Analisaremos a forma narrativa dos documentários em comparação às utilizações anteriores destas mesmas imagens de arquivo pela televisão quando fala de si mesma, de sua própria história.

³ Recorte de falas com não mais que 20 segundos de duração cada, feito pelo editor do telejornal, a partir de orientações passadas pelo repórter, com o intuito de manter a linha discursiva que vem sendo adotada na matéria por meio do texto criado e narrado em *off* pelo repórter.

⁴ John Grierson (1898 – 1972) é considerado o pai do documentarismo britânico. Ele entendia o documentário como espaço ideal para a discussão de temas sociais, políticos e históricos, diretamente relacionados à realidade e à verdade, filmado em locações verdadeiras, sem a ajuda de atores profissionais. A afirmação citada por Ramos foi feita por Grierson em 1930. (fonte: Enciclopédia Intercom de Comunicação vol I – Conceitos. Disponível em <<http://www.fundaj.gov.br/geral/ascom/Enciclopedia.pdf>>. Acesso: 10 de janeiro de 2011.

Relações entre documentário e telejornalismo

Existe uma aproximação entre o documentário e o jornalismo, baseada no fato de que ambos lidam, cada um a seu modo, com fatos reais. Partindo deste pressuposto, podemos compreender porque certos formatos de programas jornalísticos da TV são rotulados erroneamente como “documentários”. É o caso de programas como o *Globo Repórter*, da Rede Globo de Televisão. O programa, no ar desde 1973, em seu início sob a direção de Paulo Gil Soares trouxe do cinema para a TV nomes como Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Luiz Carlos Maciel, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, entre outros. O trabalho destes profissionais aproximou o formato do programa ao documentário cinematográfico. A partir do início da década de 1980, porém, o programa deixa de ser produzido em película e passa a adotar o videoteipe como suporte de captação e edição, o que dá mais controle à emissora do manuseio do material bruto, e com isso muda-se a linha editorial do programa, que passa a ser de reportagens especiais. Com essa mudança, os mecanismos de expressão adotados até hoje pelo programa são os mesmos adotados pelo telejornalismo de caráter informativo: o texto em *off*, as sonoras de especialistas, a construção discursiva unívoca, tudo nos mesmos moldes das reportagens factuais. O *Globo Repórter*, como outros programas semelhantes, é, portanto, um programa de reportagens especiais com os mesmos códigos adotados pelos demais programas de jornalismo televisivo.

Apenas por meio da produção independente, a partir da década de 1980, a televisão pôde experimentar uma reaproximação com o documentário. Como observa Fechine (2003), profissionais oriundos do movimento do vídeo independente foram os responsáveis pelos momentos mais criativos da televisão no Brasil. Inicialmente relegados às produtoras independentes, que por sua vez sobreviviam da produção de peças publicitárias e vídeos institucionais, estes profissionais foram encontrando brechas por onde penetrar no fechado circuito de exibição da televisão aberta. Entre estas brechas, podemos citar o Núcleo Guel Arraes, vinculado à Central Globo de Produção, além de produtoras como a Videofilmes, dos irmãos Walter Salles e João Moreira Salles e a O2 Filmes, de Fernando Meirelles e Paulo Morelli, através de produções feitas em parceria com emissoras de TV.

Foi por meio da parceria entre a Videofilmes e o canal de TV por assinatura GNT/Globosat que foi produzido o documentário *Notícias de uma guerra particular* (1998-99), de João Moreira Salles e Kátia Lund. O documentário mostrou pela primeira vez na televisão o conflito entre traficantes e policiais nos morros do Rio de Janeiro, ouvindo todas as partes envolvidas, inclusive os moradores que vivem no meio do fogo cruzado, com “um realismo e uma diversidade de ‘vozes’ nunca vistos na TV no tratamento jornalístico do tema” (FECHINE, 2003, p. 100).

Notícias de uma guerra particular é responsável por colocar a violência urbana na pauta da produção audiovisual brasileira. Seguindo esta trilha, *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda, retrata o caso do sequestro de um ônibus no bairro Jardim Botânico no Rio de Janeiro por Sandro do Nascimento, ex-menino de rua e sobrevivente da chacina da Candelária. A partir deste caso, *Ônibus 174* suscita uma série de reflexões sobre exclusão social, pobreza e violência. Como bem observam Lins e Mesquita (2008, p. 17) “é notável o alcance social e político desse documentário, construído a partir de um trabalho exaustivo de investigação e ‘ressignificação’ de arquivos televisivos”.

O documentário *Ônibus 174* rendeu uma série de artigos e dissertações que analisam desde questões sociológicas relativas ao sequestro como discussões em torno da cobertura jornalística do fato e a respeito da intertextualidade entre o cinema e a televisão. O que nos chama a atenção nesta obra audiovisual e que pretendemos discutir nesse artigo é justamente esta ressignificação de arquivos televisivos de que Lins e Mesquita falam. De que forma o documentário se apropria do material originalmente produzido para a televisão e como esse material é montado em um processo de “ressignificação” de uma narrativa televisiva para uma narrativa típica de um documentário?

***Ônibus 174* – Apropriação e “ressignificação” das imagens de arquivo feitas na cobertura jornalística do sequestro pela TV**

O documentário *Ônibus 174* narra o drama de um sequestro ocorrido em 12 de junho de 2000 no bairro do Jardim Botânico, Rio de Janeiro. O sequestro foi protagonizado por Sandro do Nascimento, um morador de rua sobrevivente da chacina

da Candelária que, em uma tentativa de assalto a um ônibus acabou fazendo os passageiros reféns. O caso ganhou repercussão nacional a partir da transmissão, ao vivo, do sequestro pelas redes de TV durante quatro horas e meia, e, sobretudo, pelo trágico desfecho do caso, com a morte da professora Geisa Gonçalves e do próprio Sandro, asfixiado a caminho do hospital, em um caso repleto de erros táticos por parte da Polícia Militar.

Tendo como base um vasto material composto por arquivos das emissoras de TV que cobriram o caso, após um árduo trabalho de pesquisa, Padilha reconstrói toda uma narrativa intercalando as imagens a depoimentos das pessoas envolvidas no caso (reféns, policiais, um cinegrafista de TV) além de familiares do sequestrador e representantes de movimentos sociais, entre outros. Paralelamente ao sequestro, o documentário narra a história do Sandro, o drama vivido por ele ao presenciar o assassinato da própria mãe, a vida como menino de rua, a sobrevivência à chacina da Candelária, além de uma série de infrações e detenções, na tentativa de levar à reflexão sobre o que fez um ex-menino de rua chegar até aquele ponto.

O contraste social é retratado no filme desde o seu primeiro plano: um *travelling* aéreo que inicia no mar, passa pelo amontoado de casebres dos morros cariocas, pela área nobre da cidade, chegando até o centro comercial do Rio. Um plano longo, com mais de quatro minutos de duração, chamando o espectador, enquanto contempla a paisagem, a refletir sobre a complexa disposição dos elementos que compõem os centros urbanos, lembrando que o contraste social começa na relativa proximidade entre os morros e as áreas mais nobres da cidade. Um único plano com esta duração é algo impensável na linguagem fragmentada da televisão. A esse respeito, Duarte (2004) ressalta a inviabilidade do programa de televisão enquanto espaço para o tratamento dos conteúdos de maneira mais aprofundada. Para a autora, os programas de televisão

difícilmente poderão abordar esses conteúdos em profundidade, porque assim feririam princípios muito internalizados da gramática televisiva e impostos pelos próprios meios técnicos de produção, circulação e consumo dos produtos televisivos; também porque a densidade de imagens, a fragmentação do texto e o tempo impediriam isso (DUARTE, 2004, p. 60 – 61).

O filme segue com o depoimento do primeiro policial a chegar ao local do sequestro. Em seguida são mostradas as primeiras imagens feitas pelas emissoras de televisão. Como boa parte das imagens foram captadas durante transmissão ao vivo, há a ocorrência de planos menos fragmentados, ao contrário do que ocorre em matérias jornalísticas já editadas.

É interessante destacar a opção por parte dos diretores do filme em utilizar apenas as imagens com o áudio ambiente, ou seja, não foram utilizados trechos do áudio dos repórteres presentes no local, ou os comentários feitos ao vivo por algum apresentador de programa policial à medida que as imagens eram exibidas, como foi mostrado nas transmissões da cobertura do sequestro na TV. Desta forma, anula-se o discurso televisivo. Não há interferências da narrativa televisiva por meio dos seus mecanismos de expressão. A imagem e o som estão “limpos”, prontos para serem reconfigurados de acordo com os códigos que compõem a narrativa do documentário. Este é o processo de apropriação das imagens da TV. Por meio da remontagem deste material, articulado aos depoimentos captados para o filme, o discurso será reconfigurado, reconstruído, ganhará uma multiplicidade de “vozes”, permitirá asserções em torno da problemática do sequestro de uma maneira que a reportagem televisiva não poderia fazer. O material vindo de diversas emissoras de TV, reconfigurado, forma um todo, uma unidade muito próxima daquilo que chamamos “filme”: “O documentário, portanto, é um filme no modo que possui de veicular suas asserções e no modo pelo qual as asserções articulam-se enquanto narrativa com começo e fim em si mesma”. (RAMOS, 2008, p. 58)

Outro ponto que merece destaque é que, em *Ônibus 174*, no processo de reconfiguração, as imagens originalmente produzidas para a TV agora ilustram todo um discurso crítico em torno do papel da própria televisão no episódio do sequestro, de todo o processo de espetacularização que a transmissão ao vivo proporcionou, e de como o sequestrador se utilizou desta exposição e se tornou o protagonista do espetáculo midiático em que a ocorrência se transformou. A partir do momento em que pede a uma das reféns para escrever no vidro do ônibus a frase “ele vai matar geral às 6hs”, Sandro entende que está dando uma carga dramática ao episódio. Ele passa a dirigir o espetáculo; sai do estado de invisibilidade social em que se encontrava e torna-se visível ao mesmo tempo em todas as redes de TV do país. Realiza o desejo enrustido de

aparecer na televisão, desejo este revelado mais adiante no documentário. Os depoimentos que falam do papel da TV na cobertura do sequestro e do modo como Sandro lidou com a superexposição são ilustrados no filme por imagens aéreas das antenas de TV, no alto dos morros do Rio de Janeiro.

Mais adiante, no filme, quando Sandro força uma refém a continuar enchendo os vidros do ônibus com ameaças, os diretores usam as imagens deste momento para compor uma sequência montada sobre o áudio de um *sampler* de Hip Hop, em estilo videoclipe. O que chamamos “estilo videoclipe” é a aplicação de um conceito que Fechine (2003) definiu como “montagem expressiva”. Trata-se de um conceito que designa a reunião dos procedimentos e elementos responsáveis pela construção do discurso na ilha de edição, explorando os recursos técnico-expressivos disponíveis nos sistemas de edição linear e não-linear, tais como fusões, *fades*, superposições, acelerações e desacelerações, controle de cor e texturas de imagem, etc. Por meio da montagem expressiva, o vídeo pôs em prática os conceitos de montagem “vertical” e “polifônica” sugeridos por Sergei Eisenstein, no início dos anos 1920. Desta forma, são reunidos todos os elementos semióticos presentes na imagem (quadro), formando, assim, um todo harmonioso, repleto de informações em um curto espaço de tempo. Em *Ônibus 174*, a sequência é composta por imagens do sequestrador com a refém sendo forçada a escrever as mensagens, a movimentação ao redor do ônibus por parte da imprensa, populares e da própria polícia, a reação de todos diante do terror gerado pelas ameaças, etc. O interessante do uso no filme de uma sequência em estilo videoclipe é que este recurso é fortemente ligado a um braço do entretenimento na televisão. Isso nos remete à possibilidade de os diretores intencionalmente reforçarem o caráter de espetáculo que a TV acabou conferindo ao episódio do sequestro.

Partindo para o trágico desfecho do sequestro sob a ótica do documentário, temos o registro do momento em que Sandro, após dirigir uma série de “encenações” de terror por parte dos reféns e de simular o assassinato de um deles, toma uma refém de nome Geisa e sai com ela de dentro do ônibus, utilizando a refém como escudo humano. O momento é bastante tenso, como ocorre no desfecho de um *thriller*: o herói (polícia) e o vilão (sequestrador) estão frente a frente, preparando-se para o confronto final em que o herói “salva a pátria”. Esta analogia seria válida, caso não conhecêssemos de antemão o desfecho do caso, e se ignorarmos o teor dos depoimentos em *off*, onde são

elencadas as falhas táticas da polícia naquele momento. Os diretores optam por mostrar toda a sequência da ação tática da polícia por meio do recurso da desaceleração da imagem. Ainda falando em recursos técnico-expressivos da montagem, o uso desta “câmera lenta” reforça o tom analítico da sequência, permitindo que o espectador volte sua atenção aos detalhes da ação: o momento inoportuno em que o atirador destrava a arma a centímetros de distância da cabeça do sequestrador, chamando sua atenção e provocando a reação do mesmo, além do despreparo dos demais policiais que cercavam Sandro diante do erro do colega, culminando na morte da refém.

Os “heróis” falham, a “vítima” é executada e o “vilão”, ameaçado de linchamento pela população presente. Protegido pelos policiais e levado até o interior da viatura, Sandro chega morto ao hospital, vítima de asfixia. O desejo de morte ao “vilão” por parte da população revoltada é realizado pelos “heróis” tardiamente, como que para se redimir do erro tático que provocou a morte da refém.

A abordagem dada ao episódio do sequestro do ônibus 174 por parte do documentário nos permite uma análise da utilização de estereótipos pela televisão, da relação de entendimento destes estereótipos por parte da audiência, levando em conta aspectos culturais no tocante às relações de poder e a origem destes estereótipos. Durante a cobertura do sequestro pela TV, houve o posicionamento óbvio dos meios de comunicação do lado dos “heróis”, da polícia. Questões como a origem do Sandro, sua história e o que o levou até ali são, mesmo depois do desfecho, ignoradas pela TV. Apenas o documentário, com sua pluralidade de “vozes”, aborda este outro lado. A respeito do posicionamento da cobertura jornalística da TV em situações de perturbação da ordem pública, é comum vermos a câmera se posicionar atrás das cabeças dos policiais, dando ao espectador este “ponto de vista”. Há uma necessidade por parte da televisão de se posicionar geralmente do lado das autoridades constituídas. Desta forma, a cobertura televisiva não permite a “neutralidade” da informação:

It matters very much, for example, in the visual reporting of a civil disturbance, whether ‘the camera’ is looking over the heads of the police being stoned or over the heads of the demonstrators being tear-gassed. The former is much more common, and the ‘middle’ view, which is often attempted in commentary, is rarely visually present – a fact which can make the ‘neutrality’ of the commentary essentially abstract. (WILLIAMS, 2008, p.43-44)

A partir do posicionamento da TV, tivemos na cobertura ao vivo do sequestro a expectativa do desfecho dentro do já citado estereótipo comum nas narrativas ficcionais do herói que mata o bandido para salvar os reféns. Esperamos, enquanto telespectadores, o momento em que o sequestrador será alvejado por um atirador de elite e os reféns libertos. São os estereótipos do herói e do vilão, tão incutidos em nossa cultura, manifestando-se no olhar da TV, desta vez sobre um caso real. Situação semelhante, porém com desfecho de “final feliz”, ocorreu no caso da cobertura da invasão dos morros do Cruzeiro e Complexo do Alemão, em 2010 no Rio de Janeiro.

Diante da ação bem sucedida, a televisão trata de supervalorizar o heroísmo da polícia na invasão que provocou a fuga dos bandidos por uma estrada de barro, fuga esta flagrada pela TV em imagens aéreas acompanhadas de todo um discurso em torno da “desorganização” e da “covardia” dos bandidos. Ficam de fora ou ganham pouca evidência questões como o impacto da ação policial sobre os moradores dos morros, o destino ignorado dos bandidos que conseguiram escapar, por onde entra o armamento pesado usado pelos traficantes e como evitar a aquisição de novas armas, além de questões mais profundas como quem fabrica o armamento pesado em tamanha quantidade e por que não se promove algum tipo de ação que iniba a produção em massa destes armamentos (questão levantada no documentário *Notícias de uma guerra particular*), etc.

Tratando dos estereótipos dos personagens de TV, Fiske (1987) observa que na televisão estes personagens não são apenas representações de indivíduos, mas a incorporação de valores ideológicos. Analisando estudos de Gerbner realizados em 1970, Fiske destaca que nestes estudos observou-se que os heróis são bem sucedidos em seus atos de violência, ao contrário dos vilões, e que na ficção, a categoria dos assassinos inclui heróis e vilões, ao passo que na categoria dos que morrem, apenas vilões:

In his analysis of violence on television, Gerbner (1970) found that heroes were successful in their violence, whereas villains finally were not. (...) The killers category included heroes and villains, but the killed category included villains only. (...) The textual opposition between hero/ine and villain/ess, and the violence by which this opposition is commonly dramatized, become metaphors for power relationships in society and thus a material practice through which the dominant ideology works. (FISKE, 1987, p. 9)

O caso do ônibus 174 subverte esta análise, suscitando na população e nos espectadores o desejo de justiça, de morte para o “vilão”, manifestado pela tentativa de linchamento por parte das pessoas que acompanhavam o caso no local, bem como dos policiais, julgados e absolvidos pelo estrangulamento de Sandro. A própria absolvição dos policiais é resultante deste desejo de justiça.

Fica evidente, enfim, o tratamento ficcional estereotipado dado pela televisão na cobertura jornalística do sequestro do ônibus 174, transmitido ao vivo pelas redes de emissoras de TV. Fica evidente, também, o papel do documentário com sua pluralidade de “vozes” e discussão aprofundada do tema enquanto agente útil no questionamento dos elementos do discurso televisivo, questionamento este feito a partir da apropriação e ressignificação dos arquivos da própria televisão.

O documentário e o uso das imagens de arquivo da TV enquanto documento histórico

Falamos até aqui da apropriação e ressignificação dos arquivos da televisão promovidas pelo documentário *Ônibus 174*. Mas o arquivo televisivo tem sido utilizado também em documentários produzidos recentemente como documentos históricos de personagens e momentos marcantes da própria televisão. É o caso de *Alô alô Terezinha!* (2009), de Nelson Hoineff, sobre o animador Abelardo Barbosa, o Chacrinha, considerado o maior fenômeno de comunicação do Brasil, e *Uma noite em 67* (2010), de Renato Terra e Ricardo Calil, sobre o III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, que definiu os rumos da MPB dali em diante. Ambos os filmes ilustram as abordagens históricas que fazem por meio de imagens de arquivo das emissoras de TV, ao mesmo tempo que lidam com personagens e fatos históricos relacionados diretamente a própria televisão. Os mecanismos de expressão típicos do documentário permitem outra visão da história da TV, bem diferente da que encontramos em especiais produzidos pelas emissoras sobre a história da televisão, como ocorreu ao longo de 2010 em razão dos 60 anos de TV no Brasil. Nestes programas especiais é comum encontrarmos os traços de auto-referencialidade utilizados pela TV, sempre em tom de homenagem, repleto de elogios, numa abordagem “narcisística” do tema.

Alô alô Terezinha! narra a história muito mais do personagem Chacrinha do que de Abelardo Barbosa, o homem que o “incorporava”. A história é contada a partir do

olhar de pessoas que estavam em torno do personagem central: as Chacretes, os calouros que passaram pelo programa, os cantores lançados pelo apresentador, os amigos e pessoas ligadas à produção do programa, além de um extenso trabalho de pesquisa do acervo audiovisual das emissoras em que o programa foi exibido, principalmente da Rede Globo, canal onde Chacrinha trabalhou nos últimos anos de vida.

É por meio deste olhar diferenciado em torno do personagem que temos momentos como o do ex-calouro Manoel de Jesus: Logo em seguida a um depoimento do cantor Roberto Carlos em que ele explica como Chacrinha o lançou em seu programa, Manoel de Jesus aparece, em corte direto, xingando o cantor e dizendo: “(Roberto Carlos) não canta nada! Eu canto muito melhor do que ele”. Em seguida, uma demonstração desafinada do ex-calouro derruba seu próprio argumento.

Este é um bom exemplo do tipo de abordagem que o documentário permite, muito diferente do que vemos em programas de TV como *Por toda a minha vida* (2008), um especial produzido pela Rede Globo que narra a história de famosos já falecidos através de depoimentos, imagens de arquivo e dramatizações. No programa feito em homenagem ao Chacrinha, por exemplo, o personagem é mostrado apenas em seu lado virtuoso, os trechos de depoimentos são elogiosos, os arquivos da TV são usados de forma fragmentada e a raridade de alguns deles ajuda a promover o programa. Já no documentário percebemos que a imagem de arquivo da TV tem seu peso de registro histórico mais valorizado, uma vez que são utilizados trechos mais longos, com sequências completas dispostas de forma que o espectador pode analisar melhor os fatos, entender o contexto histórico daquilo que é mostrado. O espectador tem mais chance de exercer o seu papel de fruidor, uma vez que poderá contemplar as imagens com mais calma, além de ter acesso a informações complementares por meio dos depoimentos que usualmente dão maiores esclarecimentos daquilo que é mostrado.

É comum no documentário que utiliza registros históricos audiovisuais que, antes da imagem ser mostrada, algumas informações sejam dadas em depoimento de alguém diretamente envolvido com o fato a ser mostrado, de maneira que o espectador poderá direcionar seu olhar com base nestas informações prévias. Isto, somado ao fato já mencionado de as imagens serem exibidas geralmente na íntegra, afeta positivamente a qualidade da fruição do espectador. Se compararmos a utilização dos arquivos do

programa do Chacrinha em *Alô alô Terezinha!* com a utilização dos mesmos trechos deste arquivo em *Por toda a minha vida*, poderemos constatar este fato. Na produção da TV Globo, cada trecho de apresentação de um cantor ou calouro não dura mais que 10 segundos, além de os trechos de depoimentos gravados para o programa dotarem o espectador de informações mais genéricas. Já no documentário são utilizadas sequências completas de apresentações de calouros, além de alcançar uma maior riqueza de detalhes principalmente por meio da junção de depoimentos mais longos e detalhados acerca do tema, justapostos às imagens de arquivo. O documentário permite este tipo de asserção por envolver um tempo de pesquisa e pré-produção maior do que os programas de televisão. Estes, com sua produção em série motivada pela necessidade de encher 24 horas de programação diária, acabam não tendo condições de aprofundar da mesma forma as informações contidas nos programas que produz. A luta contra o tempo acaba fazendo com que a televisão oscile entre a busca pelo novo nos seus formatos e o uso banalizado dos mesmos (DUARTE, 2008). Daí a impressão de que, ao ver o programa *Por toda a minha vida*, além da dramatização da vida do “Velho Guerreiro”, não há mais nada que já não tenhamos visto antes sobre ele. “Nada se cria: Tudo se copia”.

Outro exemplo de utilização de imagens de arquivo da televisão de forma ainda mais completa do que em *Alô alô Terezinha! é Uma noite em 67* (2010), de Renato Terra e Ricardo Calil, produzido pela Videofilmes e Record Entretenimento. O filme aborda a noite do dia 21 de outubro de 1967, em que ocorreu a final do III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. O evento teve como as cinco músicas finalistas: “Maria, Carnaval e Cinzas”, interpretada por Roberto Carlos; “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso; “Roda Viva”, de Chico Buarque; “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil e “Ponteiro”, de Edu Lobo. Além destas músicas, o documentário destaca também “Beto Bom de Bola”, de Sérgio Ricardo, desclassificada depois que o autor e intérprete, irritado com as vaias da platéia, quebra o violão que usava no palco e lança-o sobre o público.

O documentário contextualiza todo um movimento musical, ideológico e político no entorno daquele festival, que lançou para o grande público nomes como Caetano Veloso e Gilberto Gil. São utilizadas imagens de arquivo deste programa de auditório, além de imagens raras de entrevistas feitas nos bastidores do evento, em conjunto com depoimentos feitos nos dias atuais com artistas e pessoas envolvidas no

festival. Os depoimentos antecedem a exibição das imagens das apresentações das cinco músicas finalistas e contextualizam o espectador, munindo-o de informações que enriquecem o olhar acerca dos arquivos exibidos. As apresentações são mostradas na íntegra, o que é um detalhe importante, uma vez que estas imagens já haviam sido exibidas à exaustão não somente pela TV Record, como por outras emissoras, sempre de forma fragmentada como ilustração às inúmeras vezes em que a televisão homenageia a si mesma. Em sua coluna no site G1⁵, o jornalista Zeca Camargo escreve sobre o filme, destacando o fato de ser a primeira vez em que via toda a sequência da apresentação de Sérgio Ricardo, desde o momento que entra no palco até o referido episódio do violão lançado contra a platéia. Vemos toda a situação que o levou a tal atitude, em detalhes, da entrada no palco com um educado e ao mesmo tempo esnobe pedido de silêncio, a dificuldade em ouvir o retorno dos instrumentos por causa das vaias estrondosas do público, até o momento em que interrompe bruscamente a apresentação e descarrega sua fúria contra o auditório e a preocupação dos apresentadores com a possibilidade de algum ferido na platéia.

Uma noite em 67, além de instrumento importante de análise do movimento musical brasileiro é também um registro do fazer televisivo nos anos 1960: enquadramento, cortes, sonorização, o improviso e informalidade dos repórteres Randall Juliano e Cidinha Campos, os vícios de linguagem dos apresentadores, o estado de nervosismo dos cantores antes de subir ao palco, tudo contribui para uma melhor compreensão da história da televisão, e mostra que o programa de auditório, com toda a evolução tecnológica dos equipamentos, ainda traz em seu *modus operandi* muito dos procedimentos adotados na época.

Conclusão

Procuramos neste artigo analisar a utilização de imagens de arquivo da televisão na construção da narrativa do documentário tendo em mente que, por meio da apropriação e “ressignificação” destas imagens, são abertas novas possibilidades de análise não apenas dos fatos históricos narrados, mas do papel da própria televisão e seu

⁵ Disponível em <http://g1.globo.com/platb/zecacamargo/2010/08/05/o-macximo/>. Acesso: 15 de janeiro de 2011.

impacto social nestes fatos. O discurso adotado, os depoimentos, as formas de manipulação da imagem por meio dos mecanismos expressivos da ilha de edição, dotam o documentário de elementos narrativos que a televisão, em seu tratamento imediatista dos fatos, não se permite utilizar.

Dessa forma, entendemos o documentário como espaço propício para a análise crítica dos mecanismos de expressão da televisão, seus estereótipos e interesses embutidos em sua linha discursiva. Entendemos, ainda, que o documentário dá aos arquivos audiovisuais da televisão um tratamento mais digno enquanto registro histórico. Longe da lógica da fragmentação e do discurso auto-elogioso da televisão, um novo olhar é lançado sobre os fatos históricos e personagens retratados pelo documentário, propiciando ao espectador fruidor fazer asserções mais complexas, que lhe permitem um maior enriquecimento cultural.

Referências

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

EINSESTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

FECHINE, Yvana. **O vídeo como projeto utópico de televisão**. IN: MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

FISKE, John. **Television culture**. Nova Iorque / Londres: Routledge, 1997.

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

MACHADO, Arlindo (org). **Made in Brasil: três décadas do cinema brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP; Papyrus, 2005.

NODARI, S. *Ônibus 174: a Intertextualidade entre Cinema e Televisão*. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 27, 2004. Porto Alegre. Anais... São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo; Ed. Senac, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Television**. Nova Iorque / Londres: Routledge, 2003.