

Experimentação da narrativa em documentários de periferia

Gustavo SOUZA¹

Resumo

As análises dos documentários *Tempo-tempo* (Kinoforum, 2008) e *No cruzamento dos eixos* (Oficina de Imagem Popular, 2006), feitos em oficinas de realização audiovisual voltadas para moradores das periferias de São Paulo e Brasília, respectivamente, indicam que a experimentação no cinema de periferia relaciona-se à exploração de três importantes aspectos: os recursos da câmera, as possibilidades narrativas e os inúmeros elementos do espaço urbano. Diferentemente do cinema experimental, cuja intenção é subverter ou retrabalhar modelos cinematográficos preexistentes, o experimento no cinema de periferia é fruto de um exercício em que a prática e sua repetição revelam arranjos inéditos para imagens e sons, revertendo-se, portanto, como uma importante ferramenta metodológica em tais oficinas.

Palavras-chave: Experimentação. Narrativa. Documentário.

Abstract

The analysis of documentaries *Tempo-tempo* (Kinoforum, 2008) and *No cruzamento dos eixos* (Oficina de Imagem Popular, 2006), made in workshops aimed at achieving audiovisual residents of the peripheries of São Paulo and Brasília, respectively, indicate that experimentation in cinema of the periphery is related to the exploration of three important aspects: the camera features, the narrative possibilities and the many elements of urban space. Unlike the experimental film, intended to subvert or cinematic reworking existing models, the experiment in the cinema of the periphery is the result of a year in which the practice and its replay reveal unpublished arrangements for images and sounds, reversing itself, therefore, as an important methodological tool in such workshops.

Key words: Experimentation. Narrative. Documentary.

¹ Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Organizador dos livros da Socine das edições de 2008 (com Esther Hamburger e Tunico Amancio), 2010a (com Samuel Paiva e Laura Cánepa) e 2010b (com Mariarosaria Fabris, Rogério Ferraraz e Gelson Santana). Email: gustavo03@uol.com.br



Introdução

A produção audiovisual hoje presente em diversas periferias do país apresenta uma diversidade de temas, discursos e opções imagéticas. Tal aspecto ganha materialidade em inúmeros modos de narrar, em que se verificam também experimentações com imagens e sons. Os elementos narrativos de uma obra audiovisual, pois, não existem previamente, como se fossem entidades desconectadas do tempo e do espaço. Sua observação deve atentar para as suas condições de produção e circulação, pois assim se apreende efetivamente o modo como se dá sua organização.

Conhecido como *cinema de periferia*, este tipo de produção se tornou hoje uma “marca” que abriga uma produção heterogênea, capaz de produzir variados pontos de vista sobre uma determinada questão. Vê-se, neste caso, a recorrência quase intuitiva (ou acidental) de enquadrar esta produção numa moldura limitadora, em que o “cinema de periferia” se torna praticamente um gênero. De fato, é importante frisar que esta denominação se dá inicialmente por um vínculo geográfico, afinal tais filmes são, sim, realizados em periferias, morros ou subúrbios. Mas a discussão deve transcender a geografia do local, para perceber que valores e significados moldam esta concepção. Isto também confere ao “cinema de periferia”, por herança, um espaço não geográfico, mas desta vez simbólico na produção audiovisual brasileira contemporânea.

O cinema de periferia ressalta a criação no espaço urbano em situações de intervenção e participação. Daí a importância de conferir como ele encarna essa questão em sua instância narrativa. Quem possibilita uma melhor apreensão dessa possibilidade, são os documentários *Tempo-tempo* (Kinoforum, 2008) e *No cruzamento dos eixos* (Oficina de Imagem Popular, 2006), feitos em oficinas de realização audiovisual voltadas para moradores das periferias de São Paulo e Brasília, respectivamente. O primeiro filme trata do “ciclo de vida” dos caixotes de madeira na Ceagesp (Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo), da sua fabricação, ao transporte de frutas e verduras até o seu destino final. O segundo, por sua vez, faz uma leitura “poética” de um dia de funcionamento em uma rodoviária de Brasília. Desse modo, as análises de documentários *Tempo-tempo* e *No cruzamento dos eixos* permitem perceber como tais filmes estruturam suas narrativas apostando em experimentos que se

revertem, posteriormente, como uma possibilidade metodológica a ser adotada em diversas oficinas de realização audiovisual em inúmeras regiões periféricas do país.

As análises adotadas neste trabalho seguem as recomendações de Jacques Aumont e Michel Marie (1989), pois, como postulam os autores, o trabalho da análise fílmica é fazer o “filme falar”. Desse modo, não se pode esquecer que um filme não existe por si, dissociado de suas condições de realização e circulação. Isso significa que cada um desses dois documentários aciona um processo analítico – imagem, montagem, som, depoimentos, narrações ou a combinações dessas possibilidades –, indicando a especificidade de cada análise. Esse aspecto será útil para a apreensão de que modo sua organização narrativa permite o encaminhamento da discussão que se verá a seguir e como a experimentação pode se confirmar como um procedimento recorrente nas metodologias de cada coletivo de produção ou oficina.

A narrativa como espaço de experimentação

O personagem central do documentário *Tempo-tempo* (Kinoforum, 2008) são as caixas que transportam frutas e verduras na Ceagesp (Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo). O filme explora o “ciclo de vida” dessas caixas: desde a sua fabricação, armazenamento, até o destino final, construindo uma narrativa linear, sem recorrer aos recursos tradicionalmente utilizados pelo documentário (entrevistas, depoimentos em voz *over*, reconstituições ou narração em *off*). Para dar conta desse “ciclo”, a montagem alterna planos fechados e gerais com um único objetivo: pôr em evidência as caixas em detrimento do elemento humano. Onde há pessoas, a câmera está próxima, em close, de modo a não identificar a pessoa que monta o caixote, como evidencia a primeira sequência (fotograma 1). A não identificação humana se dá também a partir de planos tão abertos que a pessoa se torna diminuta no quadro. Em um deles, um homem desaparece num corredor construído com milhares de caixas empilhadas que produzem um “efeito cidade” no galpão onde estão armazenadas (fotograma 2).



fotograma 1



fotograma 2

Em contrapartida, as caixas, como elemento central da narrativa, são acompanhadas de perto desde o momento da sua fabricação até serem usadas para o transporte de frutas e verduras. No momento em que elas estão em “ação”, como revela uma sequência em que carroceiros na Ceagesp transportam uma enorme quantidade de caixas carregadas com verduras, o registro imagético prioriza sempre as caixas. Ainda que fabricadas pelo homem, este não ocupa um papel de destaque na narrativa: não há depoimentos, seus rostos não são mostrados. O máximo a que se tem acesso são conversas, que se tornam ruídos devido ao intenso barulho do ambiente.

A articulação de planos gerais e closes em *Tempo-tempo* aponta, ironicamente, para a importância por vezes excessiva que se dá aos objetos, em detrimento das pessoas. A ironia está exatamente no personagem em questão: um “simples” caixote de madeira, usado para transportar frutas e verduras. Simples por seu baixo valor simbólico e material, mas, ao mesmo tempo, imprescindível para o contexto em questão, pois como despachar toneladas de frutas e verduras para além da Ceagesp sem esses caixotes? Para responder essa pergunta, *Tempo-tempo* parte de uma estrutura narrativa linear – com início, meio e fim –, cujos recursos imagéticos e sonoros fazem o documentário apostar na experimentação, especialmente em relação à narrativa. Ao abordar a confecção, o armazenamento e o transporte de caixotes de madeira (um tema *a priori* árduo para ser desenvolvido em termos narrativos e imagéticos) distante das referências habituais, o documentário apresenta concomitantemente o linear e o descontínuo. Essa premissa se confirma quando notamos que, em seus quatro minutos de duração, o som de *Tempo-tempo* é ambiente, não há música como trilha sonora, narração ou depoimentos, aspecto que conduz à pergunta de Gaudreault e Jost: “será



que os ruídos e não mais as palavras podem ser portadores de uma narrativa?”.² O documentário responde que sim, utilizando recursos visuais associados a sons do ambiente, que, por outra perspectiva, poderiam ser minimizados ou eliminados, tendo em vista a intensa profusão sonora do lugar. O som *in loco* é o porta-voz de um personagem que não tem condições de falar.

Se os caixotes de madeira servem para *Tempo-tempo* experimentar em termos narrativos, *No cruzamento dos eixos* (Oficina de Imagem Popular, 2006) recorre também à experimentação como procedimento metodológico, porém com um enfoque visual e sonoro, embora esse aspecto não deixe de ter os seus reflexos na narrativa, evidentemente. Nesse documentário, o personagem é a rodoviária do plano piloto, em Brasília, cuja abordagem “poética”, presente em sua autodefinição, se volta para o ciclo de um dia desse espaço. O documentário poético, segundo Nichols, pressupõe um grau maior de abstração na abordagem do tema, em que os recursos expressivos são organizados de modo a reforçar tal intenção, abrindo mão, em muitos casos, de narrações, textos explicativos, depoimentos ou montagem linear.³

Essa organização do material fílmico tal qual sugere Nichols é perceptível em *No cruzamento dos eixos* pelo seguinte motivo: assim como *Tempo-tempo*, sua narrativa é circular, pois se apropria de um dia comum de funcionamento da rodoviária ao tomar a passagem do tempo como guia, passando pela manhã, e estendendo-se pela tarde, noite, madrugada e novamente manhã. Tal apropriação evita também os recursos comumente utilizados pelo documentário de modo geral (entrevistas, voz *off*, voz *over*, reconstituições) e aposta numa experimentação com a imagem e o som que confere o ar “poético” presente em sua sinopse.

Para mostrar esse dia de funcionamento, o documentário se concentra no fluxo de pessoas; afinal, o que dá “vida” à rodoviária, tornando-a “personagem”, é exatamente a circulação humana nesse local. Para mostrar a rodoviária como organismo vivo, o filme organiza o material imagético e sonoro de duas maneiras: inicialmente, a partir da intensa circulação de pessoas, o comércio, o vai-vem dos ônibus, sempre aproveitando o som ambiente. O segundo modo se dá pela manipulação da imagem e do som, especialmente com a inclusão de sons extradiegéticos e de intertítulos. A partir dessa

² Gaudreault e Jost, 2009, p. 45.

³ Mais detalhes, ver Nichols, 2005, p. 138-142.

segunda possibilidade, o documentário executa a experimentação por meio de acelerações da imagem para frente ou para trás, desaceleração e sua divisão em várias partes no mesmo quadro.

De suas nove sequências, *No cruzamento dos eixos* apresenta em cinco a alternância das duas formas anteriormente descritas. Não me deterei nesses cinco segmentos, pois a estrutura acima comentada já sinaliza para os recursos utilizados. Comento, apenas, a segunda sequência do documentário em que essa opção se torna evidente pela primeira vez: ela tem início com uma sucessão de imagens em que se vê um aglomerado de pessoas descendo escadas (rolantes ou não) com panorâmicas da rodoviária (fotograma 3). Essas imagens são aceleradas para frente e para trás num mesmo instante em que intertítulos como *espaço*, *passo* e *descompasso* “saem” de dentro da imagem ao som de uma música que remete a uma batucada (fotogramas 4, 5 e 6). A seguir, a rodoviária aparece em planos gerais ou fechados, sem acelerações e com som ambiente, ou seja, há o manejo da imagem e do som de modo a criar um clima de pressa e frenesi para, em seguida, vermos a rodoviária em seu funcionamento “normal”.



fotograma 3



fotograma 4



Fotograma 5



fotograma 6



Essa organização permite ao documentário abordar as diversas composições da rodoviária. Como apontado acima, a circulação de pessoas é o ponto central do filme. Porém essa circulação apresenta como consequências atividades decorrentes (e talvez esperadas) em um local com grande concentração humana: o comércio, as lanchonetes, assim como a pregação evangélica e a intensa quantidade de vendedores ambulantes. Para abordar esse aspecto, mais uma vez o documentário experimenta com a imagem e o som: em um plano geral da rodoviária em *slow motion*, ouve-se uma pregação evangélica em voz over que se refere aos passantes como “multidão”: isso é o mote para a mesma palavra servir de intertítulo, que logo se transforma em “solidão”; a seguir, vemos o homem com uma bíblia na mão pregando para os passantes. A seguir, a circulação de pessoas é novamente retomada, só que desta vez o plano é dividido em três cortes verticais em que a imagem do meio se movimenta de cima para baixo e as duas laterais, de baixo para cima.

Observa-se, nessas duas sequências, o fluxo de pessoas como o ponto central da narrativa do documentário, embora a forma como ele se apresente sonora e imageticamente vá mudando ao longo do filme. Tal fluxo é vital e, ao contrário de *Tempo-tempo*, a “multidão” é que dá vida à rodoviária, mesmo que não haja personagem central, depoimentos ou narração. Porém, essa opção não garante, por si só, o caráter experimental e poético que o documentário procura materializar, pois é o encadeamento e a organização na montagem dos elementos sonoros e imagéticos que determinam esse modo de representação, e não apenas a exclusão de depoimentos ou voz *off*. Nessa direção, o documentário *Cidade cinza* (Rede Jovem Cidadania, AIC, 2008) experimenta as possibilidades visuais e sonoras da cidade, “contrapondo essas imagens, às vezes duras e poluídas, com a poesia cotidiana”, como afirma a sua sinopse. Para isso, todo o filme é pontuado por impressões de uma voz *over* masculina que “filosofa” sobre a experiência urbana, alternadamente a uma voz *over* feminina, que responde às questões feitas pelos realizadores do documentário, que também não aparecem no filme. *Cidade cinza* evita a imagem como ilustração da fala, isto é, as imagens da cidade não corroboram necessariamente o que é dito pelas vozes escolhidas. Um exemplo: no momento em que o homem se refere aos ônibus como “baleias de aço”, as imagens são inicialmente de uma praça com um intenso movimento de pessoas cujo plano as captura da cintura para baixo, ao que segue um plano geral e fixo de 32



segundos de parte dos trilhos do metrô de Belo Horizonte. Esse mesmo plano é retomado adiante, quando o mesmo homem reflete sobre a importância do silêncio. A imagem é estática, o som é de chuva. Esse plano, com duração de 1'24", sugere a ideia de um tempo estático, cujo único movimento é o de um trem que passa.

Voltando a *No cruzamento dos eixos*, ele procura subverter essa ideia de um tempo estático. Para sugerir a passagem do tempo, o documentário recorre à parte externa da rodoviária como um modo de fazer tais marcações. Nesse caso, o exterior é um viaduto próximo, em que o sol ao fundo sinaliza a passagem do dia para a noite e da noite para o dia. O passar dos turnos releva também novas dinâmicas, especialmente do horário comercial para a noite e madrugada adentro. Com a chegada da noite, a aceleração para frente das imagens com pessoas tomando os ônibus é um recurso mais uma vez utilizado, sinalizando a necessidade de voltar para casa depois de um dia de trabalho. O som dessa sequência corrobora o imagético, quando uma música faz a seguinte pergunta: “como é que se chama o nome disso?”, que é repetida sucessivas vezes acompanhando o ritmo frenético das imagens. Entretanto, passada a hora do *rush*, a rodoviária vai revelando situações e práticas difíceis de serem apreendidas na intensa movimentação do dia: o vazio do local, a leitura enquanto se espera um ônibus, a limpeza do ambiente e até uma partida de futebol improvisada. A chegada da madrugada e o posterior esvaziamento da rodoviária evidenciam também o término do documentário, cujo modo circular acima destacado se dá imageticamente da mesma forma: na abertura do filme, uma câmera subjetiva desce de um ônibus e faz uma geral do espaço; em sua última sequência, a mesma opção imagética é retomada, e o que muda é a ação. Com os primeiros raios de sol sinalizando para a manhã que chega, a mesma câmera subjetiva sobe num ônibus com poucos passageiros e se dirige à parte traseira, cujo vidro transparente serve agora de “janela” para a captação da rodoviária à medida que o ônibus inicia sua viagem ao som da música *Carrossel do destino*, de Antônio Carlos Nóbrega, cuja letra ressalta a partida para outro lugar diferente desse que é vivido no cotidiano, conectando-se com a citação que abre o documentário “uma rodoviária é um coração com várias veias que ligam para diversos lugares...”. Essa citação não é aleatória, pois a rodoviária está localizada exatamente no cruzamento entre os eixos norte e sul da capital, por esse motivo o documentário a toma como o centro, o coração de Brasília.



A apropriação das dinâmicas de um dia de funcionamento da rodoviária do plano piloto releva algumas estratégias experimentais ainda embrionárias: a aceleração da imagem para marcar ritmo e movimento, fusões ou desacelerações; a narrativa que começa e termina da mesma maneira, ou de modo menos óbvio, o uso dos intertítulos e da banda sonora. O manejo desses recursos é uma importante estratégia para o domínio da linguagem cinematográfica e reflete a proposta do “letramento audiovisual” da Oficina de Imagem Popular, onde o filme foi realizado. Nesse caso, a proposta metodológica da oficina não se divorcia do seu contexto de produção, ou seja, tais experimentações se referem a um processo de aquisição de novas referências, possibilidades audiovisuais e repertórios, não se configurando, portanto, como um mero diletantismo da equipe realizadora, que seria o de “experimentar”.

Conclusão

Tempo-tempo e *No cruzamento dos eixos*, analisados em maior profundidade, e *Cidade cinza*, de forma breve, indicam que a experimentação no cinema de periferia relaciona-se à exploração de três importantes aspectos: os recursos da câmera, as possibilidades narrativas e os inúmeros elementos do espaço urbano. Diferentemente do cinema experimental, cuja intenção é subverter ou retrabalhar modelos cinematográficos preexistentes, o experimento no cinema de periferia é fruto de um exercício em que a prática e sua repetição revelam arranjos inéditos para imagens e sons.

Embora esses recursos não sejam novidade, sua força reside na forma como o documentário se apropria dos temas que propõem: confecção de caixotes (específico e a princípio difícil de se resolver imgeticamente), o cotidiano de uma grande cidade (geral e arriscado, diante da possibilidade de incorrer em generalidades e não apreender as sensações urbanas a que se propõe retratar), ou, em menor escala espacial, uma rodoviária (correndo o mesmo risco). A busca pelo tom poético força uma mudança da relação com a imagem e com o som, que se configura como um exercício empírico de constituição de outros olhares e quiçá novas proposições para a narrativa audiovisual materializada em arranjos previsíveis ou não para imagens, sons e textos. Essa premissa atende ao diagnóstico de Hilderbrand sobre a experimentação no campo documental, em que prevalece um diálogo contínuo entre forma, que altera e propõe, e mediação, que



agrega e pondera,⁴ tornando o experimento uma forma de especular sobre os modos de ser e de representar, sempre conectado, notadamente, com o mundo histórico à sua volta. Isso só possível será em projetos que veem essa possibilidade como uma forma de pensar a prática audiovisual, mas, acima de tudo, os seus métodos de realização, afinal, um resultado considerado satisfatório vem da prática, da experimentação, do risco e das ambiguidades e incertezas vindas dessa tentativa.⁵ Assim, é mais importante centrar as atenções nesse aspecto do que unicamente nos resultados, tendo em vista que o ponto norteador desse processo é, antes de tudo, a experimentação como uma ferramenta metodológica.

Referências

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **L'analyse des films**. Paris: Nathan, 1989.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.

HILDERBRAND, Lucas. Experiments in documentary: contradiction, uncertainty, change. **Millennium Film Journal**. Nova York, nº 51, 2009, p. 2-10.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

⁴ “The element of experimentation suggests, at the very least, a concern with form and mediation; the documentary suggests an engagement with the realities of history, politics, and culture” (Hilderbrand, 2009, p. 5-6).

⁵ “In response to the exploratory quality and political questioning in so many recent documentaries, we have come to observe a pervasive aesthetic of uncertainty. This is not the defeatist it might at first. Uncertainty is a precondition for change” (Hilderbrand, 2009, p. 10).