



O Documentário (periférico) Como um Gênero do Discurso¹

Gustavo SOUZA²

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

Palavras-Chave: documentário, periferia, gêneros do discurso.

Introdução

O final dos anos 90 e início dos anos 2000 foi um período em que o documentário brasileiro conheceu novos itinerários. Viu-se o crescimento da produção e sua posterior exibição, não somente em festivais ou mostras específicas, mas também em salas do circuito comercial, conferindo-lhe uma visibilidade há tempos não vista. Os motivos que possibilitaram este movimento são vários, entre os quais podemos destacar o acesso facilitado às câmeras digitais, as leis de incentivo ao cinema e ao audiovisual e a ausência de um referencial discursivo e estético pré-definido, tal qual nos anos 60 e 70, fortemente marcados pelo cinema marginal e pelo cinema novo. Enquanto o documentário ganhava expansão perante o público, a crítica e os profissionais, moradores de subúrbios, morros e periferias começavam a experimentar uma outra forma de contar histórias: a partir de filmes realizados em oficinas de cinema e audiovisual espalhadas por diversas cidades brasileiras. Se antes o rap e o funk eram os porta-vozes de uma significativa parcela dos setores da margem (Herschmann, 2000), agora tais manifestações musicais dividem espaço com a produção audiovisual, que desde 2000 cresce em escala ascendente. Num passado não muito distante, era imprescindível saber ler e escrever; hoje, além desses dois aspectos, é preciso também ter a clareza sobre o potencial de uma imagem e saber utilizá-lo. E, como muitos envolvidos neste processo fazem questão de frisar, sem mediadores, ou seja, o periférico

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Formado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Email: gustavo03@uol.com.br



passa agora de personagem, que por décadas causou (e ainda causa, de certo modo) um intenso fascínio entre documentaristas, a realizador, a contador de sua própria história.

Conhecido como *cinema de periferia*, este tipo de produção se tornou hoje uma “marca” que abriga uma produção diversificada em temas, narrativas, materiais audiovisuais, capazes de produzir variados pontos de vista sobre uma determinada questão. Tais aspectos – caros também à produção de documentários do mesmo período – sugerem um cauteloso olhar antes de se estabelecer o surgimento de um novo “gênero” audiovisual. 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. Não se pode esquecer que, durante o processo de urbanização no país, boa parte das regiões centrais das grandes cidades ocupou um papel de destaque nos acontecimentos sociais, culturais, políticos e econômicos, enquanto subúrbios e periferias tornaram-se coadjuvantes. Isto também confere ao “cinema de periferia”, por herança, um espaço não geográfico, mas desta vez simbólico na produção audiovisual brasileira contemporânea.

Mais importante que elaborar conceituações é perceber como a produção de documentários no país vem fazendo uso de uma heterogeneidade de recursos estilísticos, imagéticos e sonoros, e que sentidos são possíveis apreender daí, bem como ir além de pressupostos teóricos que parecem não acompanhar o ritmo das inúmeras possibilidades enunciativas que o documentário é capaz de apresentar. Neste cenário marcado pela diversidade da produção e da reflexão, interessa-nos apreender como o pensamento bakhtiniano, a partir da noção de *gêneros do discurso*, e o pensamento francês contemporâneo sobre cinema (Comolli, Niney) podem contribuir para o debate sobre o documentário brasileiro da atualidade. Como veremos adiante, a diversidade de materiais visuais e sonoros que esta produção tem usado com recorrência se combinam por fricções produtoras de instabilidades, incertezas, fissuras capazes de estabelecer outros encaminhamentos para as linguagens audiovisuais, bem como para temáticas que agora nos apresentam novas visões, outros pontos de vista.

Sabemos que o *cinema de periferia* não realiza apenas documentários, mas, para este momento, nossa atenção se volta para este tipo de filme. A opção por estudá-lo se dá inicialmente porque boa parte do que se produz nestas oficinas são documentários.



Isto ocorre pelo baixo custo de produção, já que cenários e figurinos, por exemplo, podem ficar de fora; além disso, muitos alunos consideram que o documentário é mais direto em sua capacidade de retratar uma determinada situação ou realidade. Isso nos autoriza a afirmar que o público brasileiro está acostumado com recursos e linguagens utilizados pelas emissoras, especialmente os canais abertos (aos quais os setores menos abastados têm acesso diretamente), em que a exibição de documentários quase inexiste. Diante deste aspecto, o documentário pode se apresentar como uma nova possibilidade audiovisual para quem até então está acostumado apenas com o formato televisivo.

Para suscitar o debate, selecionamos dois documentários realizados entre 2002 e 2004 em oficinas sediadas em São Paulo e Brasília. *Defina-se* (Kelly Alves, Oficinas Kinoforum, SP, 2002) retrata as condições de pobreza e marginalidade da população negra. Num vai-e-vem na história, do período da escravatura aos tempos atuais, o filme sinaliza que, no quesito exercício da cidadania, a história parece ter parado no tempo para os escravos do final do século XIX. *Imagens de satélite* (2004), rodado na Oficina de Imagem Popular (DF), “pega o bastão” deixado por *Defina-se* para abordar a discriminação experimentada por quem mora na periferia. O documentário transcende a questão da raça e debate como o preconceito se espalha para os demais campos que compõem uma localidade, impregnando moradores de subúrbios e favelas com uma marca instintiva que os diferencia dos demais moradores da cidade. Os temas dos documentários escolhidos apresentam a crítica à desigualdade brasileira em seus mais diferentes níveis como um denominador comum, mas é a pluralidade de recursos sonoros e imagéticos que interessa verificar. A análise desta composição nos dará os subsídios necessários para debatermos o espaço que este cinema de periferia ocupa na produção audiovisual contemporânea brasileira.

1 – A montagem que conduz a uma história estática

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

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



encontro ao pressuposto do documentário como um registro capturado unicamente *in loco* (Penafria, 1999), o plano de abertura de *Defina-se* é apenas uma tela negra, diante da qual ouvimos gritos. Na sequência, uma reconstituição em que negros são chicoteados no tronco. Com uma iluminação que privilegia a expressão de sofrimento dos atores, na cena em *slow motion*, em nenhum momento vemos o açoite do chicote no escravo. Esta opção produz “a subversão do real pela ficção” (Niney, 2002, p. 53), evitando o caricato na informação que pretende passar e o óbvio no que diz respeito aos recursos estilísticos audiovisuais.

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

Um recorte de jornal do século XIX, em que se vê uma mãe com o filho nos braços, é o mote para a entrevista com Dona Maria. Negra, pobre, grávida, ela dá entrevista na porta do barraco de madeira onde mora e diz que vive em tais condições há cinco anos. Durante a conversa, a diretora pergunta: “a senhora é feliz?”. Dona Maria, com um dos filhos no colo, responde sem hesitar que não. Em seguida, ouvimos a voz da diretora dizer: “Corta!”. E a pergunta se repete: “Dona Maria, a senhora é feliz?”. Ela

documentários, revelando uma preocupação maior com o potencial da história que pretende contar do que enquadramentos a modelos pré-existentes. Mais detalhes, ver o trabalho de Lins & Mesquita (2008).



diz que sim, e quando perguntada por que, coça a cabeça e não consegue explicitar os motivos de sua suposta felicidade. Se a montagem orienta o sentido do filme, esta opção pode ser também a de debilitar o aparente conforto do espectador. Como acredita Comolli (2007), o corte deve servir para a ruptura, a surpresa, o inesperado. No momento em que Dona Maria diz “não” à pergunta que lhe é feita, e em seguida ouvimos “corta!” e a repetição da pergunta, a montagem desestabiliza certezas e referências, tornando cada vez mais frágil o acesso ao real, que, segundo Niney (2002: 14), é sempre problemático, pois “por um lado, o filme é um rastro da realidade, e não uma prova: seu aspecto simbólico transborda, ele ultrapassa. Por outro lado, ele funciona como uma linguagem, logo simbólica, mas não uma linguagem abstrata (tal como a escrita ou a matemática), antes uma linguagem concreta, figurada, porque a tomada de imagens se dá sempre em contato ativo com realidades singulares: paisagens, animais, pessoas”. Neste caso, temos a manipulação das/nas imagens (aspecto que não é novidade na história do documentário, e que já estava presente desde *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty, filmado em 1922), só que desta vez reveladas no próprio filme. “Com a confissão do artifício, aparece a manipulação como possível e legítima: o controle da situação” (Comolli, 2007, p.26). O controle da situação, aqui, é o de estremecer alicerces inicialmente estáveis, provocar fricções e fissuras que nos encaminham tanto para a ambiguidade como para a exatidão sobre o papel e o lugar do negro na sociedade em que vivemos.

Este aparente “excesso” de referências inicialmente distantes e desconexas produz um eloquente discurso sobre como a história se tornou estática para uma determinada parcela da sociedade brasileira. A montagem de *Defina-se* apresenta uma temporalidade que, mesmo estática, não abole o tempo, mas faz senti-lo numa espécie de passeio pela história, não a cronológica, mas a que nos apresenta ambivalências capazes de percebermos seu sentido. O documentário parte do material, do concreto, do documento para provocar rupturas sobre noções e significados da história, desestabilizando os encadeamentos familiares de imagens que circulam no senso comum e no imaginário social.

2 - Duas realidades divergentes, e entre elas a voz *off*



Vista como um recurso narrativo quase proibido, a voz *off* foi praticamente banida da produção de documentários no país a partir dos anos 90. Por remeter a um passado em que funcionava como “a voz do saber” ou “a voz de Deus” (Bernardet, 1993), delegando um juízo de valor definitivo sobre temas e personagens, muitos documentaristas descartaram seu uso, para se distanciar da proposta dos filmes de tese dos anos 60, que se apoiavam na voz *off* para sustentar um determinado argumento. Passado o momento mais intenso de sua rejeição, alguns documentários recentes percorrem o caminho inverso, fazendo seu uso de forma distanciada dos da década de 60.⁴ Esse tipo de voz é um dos recursos utilizados por *Imagens de Satélite* que merecem atenção. Na abertura do documentário, uma voz *off* estabelece as definições de periferia e de centro. As imagens escolhidas para o momento da narração de cada uma das definições se alternam, respectivamente, entre uma creche com uma boa infraestrutura e outra com estrutura precária. A partir da voz *off*, o documentário começa a traçar uma comparação entre universos aparentemente distintos para tocar em questões recorrentes às periferias brasileiras: deficiente infraestrutura urbana, preconceito, escassez material. O cenário é o bairro Riacho Fundo II, periferia de Brasília localizada a 23 km do plano piloto.

Na sequência seguinte, a partir da tomada de uma das ruas do Riacho Fundo, vê-se a alternância entre casas e o comércio local. O recurso sonoro, desta vez, é o rock. Deste momento em diante, prevalece o contraste por oposição quando uma outra voz *off*, em tom de desabafo, ressalta o preconceito por que passam os moradores da periferia quando circulam no plano piloto, indo de encontro a depoimentos, recorrentes neste tipo de produção, que costumam frisar o “lado positivo da periferia”. A voz em questão diz não poder sair do Riacho Fundo por conta dos filhos, estabelecendo com as imagens um jogo de opostos, pois o depoimento reforça a impossibilidade do deslocamento, enquanto as imagens que vemos foram captadas a partir da janela de um carro em movimento. Mobilidade imagética, paralisia das ações pela voz.

Antes de retomar as imagens das creches vistas no início, uma cartela informa seus nomes e localização. A primeira é o Instituto Nair Valadares, no bairro Riacho Fundo II. Ao passo que vemos imagens das boas instalações da creche, outra voz *off*

⁴ Ela aparece agora como um registro testemunhal de uma convivência (*Santiago*, João Salles, 2007), bem como embalada pelo ritmo do cordel (*Fábio Fabuloso*, Pedro Cezar, Ricardo Bocão, Antonio Ricardo, 2004) ou pelo tom sóbrio e irônico dos filmes noir (33, Kiko Goifman, 2003) para pontuar a narração.



relata a rotina da criança ao chegar ao instituto, que vai desde o café da manhã às aulas sobre formação e identidade social. A próxima cartela informa o nome e a localidade da outra creche apresentada no início do filme: Creche Quatro Pequeninos, localizada também no Rio Fundo II. O relato, desta vez, também em voz *off*, ressalta a precariedade em que a creche funciona, com escassez de alimentos e poucas doações de parceiros. Aqui, ao contrário do que predomina no filme, as imagens corroboram o que é dito: um pátio com brinquedos velhos e mal conservados.

No final, uma imagem aérea traça uma relação ambígua com o título do filme – *Imagens de satélite* –, por ser captada do alto, como feita pelos satélites; mas também uma imagem que revela de forma mais abrangente a grandiosidade da periferia brasiliense, também conhecida como “cidades satélites”. Temos na mesma imagem a fusão das duas possibilidades: a imagem de uma cidade satélite, a periferia, e a imagem de uma periferia, que, ocasional ou acidentalmente, foi captada de cima, por um satélite, talvez. Enquanto vemos a imagem do alto percorrer o espaço periférico, a mesma voz *off* do início lança um questionamento sobre a possível homogeneidade das periferias: “Muitos acham que é necessário dois ambientes para que possamos ver diferenças. Mas se enganam. Pobres de conteúdo. Que não sabe que dentro de um único possa haver muitos. Alguns que têm, outros que não. Será assim justo?”.

3. Documentário: um gênero do discurso audiovisual?

As diversas estratégias apresentadas pelos filmes em questão dão uma pequena mostra das possibilidades discursivas e estéticas a que o documentário pode recorrer, seja ele realizado na periferia ou fora dela. Essa diversidade coloca o analista frente a um desafio: apreender o documentário em sua totalidade, em que se elaboram conceitos e classificações. Os projetos que aceitaram esta empreitada se filiam a diferentes métodos e distintas tradições teóricas. Não convém aqui um detalhamento de todos eles, pois isto nos conduziria a uma digressão pouco produtiva. Entretanto, é válido ressaltar que a teoria do documentário já concebeu este tipo de filme como um discurso sobre o mundo histórico, capaz de empreender diversos modos de representação (Nichols, 1991, 2005); como o representante fiel do discurso científico (Winston, 1995); elaborou categorias para depois perceber que as aproximações do documentário com arte e a subjetividade podem revelar seu potencial ensaístico (Renov, 1993, 2004); bem como



ressaltou a performance como um elemento indissociável do documentário (Bruzzi, 2006). Com este rápido panorama, queremos pontuar a diversidade de perspectivas nos estudos do documentário, mas, acima de tudo, ressaltar o quanto elas são parciais e não podem ser vistas (embora seja a pretensão de algumas) como a palavra definitiva sobre o documentário. Os dois filmes escolhidos por este trabalho nos ajudam a perceber este argumento quando observamos uma multiplicidade de arranjos a partir de diversos materiais audiovisuais, tornando problemático o seu “encaixe” em uma determinada linha de pensamento. A produção de documentários apresentou em vários momentos a experimentação como marca intrínseca. A teorização deu significativos passos desde a definição do documentário como um “tratamento criativo da realidade” (Rotha, 1936), mas ainda assim um hiato afasta estes dois campos, produzindo, por vezes, um diálogo de surdos, pois os pontos de partida, e conseqüentemente, de chegada, são, em muitos casos, conflitantes. Um pequeno recorte na história do documentário nos ajuda a perceber este embate: enquanto a partir dos anos 60 cineastas de distintas filiações discursivas e estéticas descobriam o cinema direto e o cinema verdade, os estudos gravitavam em torno do documentário como um espaço de legitimação ou autenticação da realidade. Primeiramente vieram os filmes, depois as classificações, talvez aí resida a explicação deste descompasso. É certo que os pressupostos dos autores citados acima, num determinado momento, também nos ajudam a entender os matizes que cercam o documentário, de modo que seria no mínimo precipitado descartá-los por completo.

Mapear um determinado campo de transmissão de idéias é, sem dúvida, uma tarefa árdua e arriscada. As propostas descritas acima evidenciam esse aspecto, visto que o documentário, por retratar realidades em constante mutação, torna cada vez mais difícil o estabelecimento de seus limites e fronteiras, seja como um discurso sobre o mundo histórico ou um resultado de interfaces entre seus potenciais subjetivos e performáticos. Diante deste painel é que a perspectiva bakhtiniana de *gêneros do discurso* nos interessa particularmente. Bakhtin (2003) considera que, embora cada enunciado possua características individuais, o local e as condições de seu uso geram tipos relativamente estáveis de enunciados, ou seja, os gêneros do discurso. Eles estão locados em duas “categorias”: uma agrupa as enunciações do cotidiano – bilhetes, cartas, conversas, aos quais Bakhtin denominou de “gêneros primários”; na outra, mais relacionada à escrita, estão o discurso científico ou filosófico, ou os “gêneros secundários”. A percepção de tal movimento ocorreu quando o autor centrou as atenções no romance e identificou uma multiplicidade de gêneros, muitos trazidos do



cotidiano, como também de discursos mais “elaborados”. O romance, portanto, mostrou-se como uma força centrípeta ao nos apresentar diferentes esferas da linguagem em um único artefato.

A riqueza e a heterogeneidade dos gêneros do discurso fazem com que um primeiro enunciado contribua para a formação de um segundo que, por sua vez, exerce influência sobre um terceiro, e assim sucessivamente. Nota-se que os gêneros do discurso se constituem a partir de aproximações, justaposições ou fusões de materiais enunciativos que se friccionam e produzem fissuras, em que possibilidades para o surgimento de novos enunciados se abrem. Desta forma, os gêneros do discurso redimensionam o cenário das produções enunciativas em que o cerne da questão se desloca da forma do enunciado para o seu uso. Não há, portanto, como considerá-lo isento de influências externas, e por esse motivo torna-se estéril empreender uma categorização fixa para as suas funções.

Se o cotidiano, no contexto enunciativo da comunicação, é o terreno onde se edificam os gêneros do discurso, podemos perceber que eles não se limitam ao romance, mas podem ser pensados também no contexto da televisão, das tecnologias da comunicação, do cinema. Dentro desta perspectiva, vale ressaltar o olhar que Irene Machado (2005, pp. 161-162) lança aos gêneros do discurso:

se, em vida, Bakhtin pôde alimentar suas idéias sobre os gêneros discursivos acompanhando o florescimento da literatura, da cultura popular, do jornalismo, da publicística e do rádio, o desenvolvimento ulterior da cultura, as esferas discursivas diversificadas pelos meios da comunicação, pelos encontros e diálogos interculturais se encarregaram de redimensionar o alcance que suas formulações sobre os gêneros discursivos poderiam ter no estudo dos discursos da prosa comunicativa criada pelo filme, programa de televisão e pelos formatos das mídias digitais.

O aspecto apontado por Machado torna-se, portanto, válido para os estudos sobre o documentário, pois tais indicações não se limitam ao campo da linguagem e da literatura. Embora não tenha escrito sobre cinema, o próprio Bakhtin (2003, p. 268) reconhece esta possibilidade ao sinalizar que “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros do discurso, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”. Se pensarmos esta discussão no campo do documentário contemporâneo brasileiro, realizado ou não na periferia, as possibilidades enunciativas



apresentadas a partir dos filmes comentados acima se aproximam consideravelmente do debate promovido por Bakhtin.

A questão não se finda, porém, em apenas afirmar que o documentário é um gênero do discurso, mas debatê-lo a partir desta chave, reconhecer que o documentário atual apresenta o potencial híbrido dos gêneros discursivos, para em seguida perceber o que esta pluralidade de imagens e sons é capaz de suscitar. Por essa via, a denominação “cinema de periferia” não pode engessar tal produção, enquadrá-la numa categoria à parte, mas sim promover o debate e a experimentação. O cinema feito nas periferias intensifica este aspecto. Documentários como *Defina-se* ou *Imagens de Satélite* são todos “filmes de periferia” concretos – por sua existência, por seus realizadores –, mas, ao mesmo tempo, podem ser abstrações desta concretude, se não buscarmos compreender o seu valor atual em função das condições de produção e circulação. O “cinema de periferia” muda sempre de valor relativo dentro da área onde se situa, mudança que não é homogênea e só pode ser encontrada na totalidade de relações que comandam a ampla área conhecida por audiovisual.

Defina-se cerca-se de uma série de materiais e referências para traçar sua crítica ao espaço que o negro ocupa na sociedade brasileira, estabelecendo uma genuína aproximação entre estética e política, que, nos termos de Rancière (2005), são duas instâncias indissociáveis. Já *Imagens de satélite* usa a voz *off* para contrapor possíveis posicionamentos fossilizados sobre a periferia. A diversidade de referências faz este tipo de produção apostar muito mais na apresentação do que na representação de modelos narrativos para o documentário. Interessa evidenciar a dialogia deste repertório, pois o mundo do diálogo é aberto, ele coloca a enunciação num ponto de vista amplo, e esses vários pontos de vista apresentam essa diversidade discursiva que se localiza nos gêneros do discurso. Logo, as fricções e fissuras entre os recursos audiovisuais, às quais nos referimos anteriormente, são aspectos importantes também para a compreensão desses discursos como enunciação da linguagem audiovisual. Filmes como *Defina-se*, em sua heterogeneidade de materiais, ou *Imagens de satélite*, pela polifonia travada a partir de depoimentos e imagens associadas a eles, estimulam a reflexão e abalam as estruturas construídas, aparentemente, em uma sólida fundação, pois se mostram como resultado das fricções entre tais materiais e vozes produtoras de outras visões, sejam sobre o negro ou sobre a periferia. Eles nos conduzem à discussão apresentada por Bakhtin e nos sugerem que é inútil estabelecer uma delimitação teórica fechada para o documentário, sendo melhor visualizá-lo num contexto em que os fatores necessários



para a sua compreensão podem apresentar as mais divergentes origens e formatos. É preciso estar atento para não aderir a uma postura definitiva a partir da análise de apenas dois filmes. Mas, em contra-partida, esses dois filmes *apenas* já nos sugerem uma multiplicidade de combinações entre materiais estéticos e discursivos. Percebe-se, inicialmente, um arranjo entre montagem, ambigüidade e história para *Defina-se*, bem como supostos distanciamentos, voz *off* e preconceito para *Imagens de Satélite*. Mas esta combinação é apenas uma entre tantas outras que os documentários citados podem nos fornecer, relevando, acima de tudo, sua capacidade de empreender uma diversidade de olhares, de pontos de vista.

A prosa, tanto a literária quanto a da vida cotidiana, parece percorrer um árduo caminho até chegar ao reconhecimento de seu potencial enunciativo, talvez pelo fato de não se situar fixamente num campo, mas também pela força desestabilizadora que o encontro de tantas possibilidades pode gerar. O híbrido pode soar não apenas estranho, mas também um terreno desconhecido, complexo e infinitamente inesgotável, em que sua apreensão tácita reside apenas no desejo de se apreender algo que não se apreende por completo, porque, em sua essência, já está fadado às infindáveis possibilidades comunicativas da vida cotidiana.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRUZZI, Stella. **New documentary: a critical introduction**. 2. ed. Londres: Routledge, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. **Devires – cinema e humanidades**. Vol. 4, n 2, jul/dez, 2007, p. 12-40.
- _____. **Ver e poder – a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MACHADO, Irene. Os gêneros do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos - chaves 1**. São Paulo: Contexto, 2005.



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

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

NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire**. Bruxelas: De Boeck, 2002.

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

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

RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.

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

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