

**Realidades E Ficções No Audiovisual: Os Mecanismos De Produção Em  
Tia Dita – No Raiar Da Aurora**

**Realities And Fictions In The Audiovisual: The Production Mechanisms Of  
Tia Dita – No Raiar Da Aurora**

**Alessandra da Cruz Guedes Rios**

Mestra em Ensino, História e Filosofia das Ciências e Matemática pela Universidade Federal do ABC

E-mail: [alessandra.rios@ufabc.edu.br](mailto:alessandra.rios@ufabc.edu.br)

**Andrea Paula dos Santos Oliveira Kamensky**

Pós-doutorado em História da Ciência pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Doutorado em História Econômica pela Universidade de São Paulo

Professora da Universidade Federal do ABC

E-mail: [andrea.santos@ufabc.edu.br](mailto:andrea.santos@ufabc.edu.br)

**Endereço: Alessandra Cruz Guedes Rios**

Endereço da Universidade Federal do ABC: Rua  
Abolição, s/ n°. Bairro: Bangu. Santo André – SP,  
Brasil. CEP: 09210-180

**Endereço: Andrea Paula dos Santos Oliveira  
Kamensky**

Endereço da Universidade Federal do ABC: Rua  
Abolição, s/ n°. Bairro: Bangu. Santo André – SP, Brasil.  
CEP: 09210-180

**Editor Científico: Tonny Kerley de Alencar Rodrigues**

**Artigo recebido em 12/10/2015. Última versão  
recebida em 08/11/2015. Aprovado em 09/11/2015.**

**Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review  
pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review  
(avaliação cega por dois avaliadores da área).**

**Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação.**

## RESUMO

Este artigo tem como objeto de estudo o curta-metragem Tia Dita – no raiar da aurora, realizado por meio do projeto Oficinas Tela Brasil – uma iniciativa derivada das políticas culturais, cujo intuito é oferecer educação audiovisual gratuita as jovens de comunidades brasileiras. Por meio deste estudo, propõe-se uma investigação dos mecanismos de produção do documentário em questão, com base em pressupostos teórico-metodológicos do campo do audiovisual, e a construção da noção de história pelos alunos, no intuito de verificar se a tensão entre realidades e ficções – dupla questão inerente a esse tipo de documento – está presente ou ausente neste processo. Uma das reflexões a que se chega ao final deste artigo é a de que a falta de percepção com relação a estes mecanismos acaba por impactar diretamente na noção que se constrói acerca de história e até mesmo de linguagem audiovisual.

**Palavras-chave:** Realidades E Ficções Do Audiovisual. Mecanismos De Produção Do Audiovisual. História. Tia Dita – No Raiar Da Aurora. Oficinas Tela Brasil.

## ABSTRACT

The object of study in this paper consists in a short film named “Tia Dita – no raiar da aurora”, a production performed by “Oficinas Tela Brasil” project, made possible through cultural incentive laws, which has the intention to offer free audiovisual education to teenagers living in Brazilian communities. This study suggests an investigation about the production mechanisms of said documentary, from theoretical and methodological assumptions of the audiovisual field, and construction of the history notion by students, in order to verify if the tension between reality and fiction, double question inherent in this type of document, is present or absent in this process. One of the major reflection point which this article propose is that the lack of awareness regarding these mechanisms ultimately creates a direct impact on the notion which one can build about history and even audiovisual language.

**Keywords:** Realities And Fictions Of Audiovisual. Audiovisual Production Mechanisms. History. Tia Dita – No Raiar Da Aurora. Oficinas Tela Brasil.

## 1 INTRODUÇÃO

As informações transitam, na sociedade atual, codificadas e decodificadas em diversas linguagens, sobretudo em imagens e sons que são capturados e registrados por meio de equipamentos tecnológicos cada vez mais sofisticados. A difusão se dá em massa nos mais diversos meios de comunicação e de compartilhamento de vídeos, lugar onde a linguagem audiovisual vem conquistando grande espaço, sendo até mesmo considerada por muitos estudiosos como o principal sistema de comunicação na contemporaneidade (HALL, 2001; BAUMAN, 2009; BARBERO; 2009; SEVCENKO, 2004; AUGÉ, 2013).

“Cada vez mais é dado a ver e ouvir fatos importantes e banais, pessoas públicas e influentes ou anônimas e comuns (NAPOLITANO, 2005; HAGEMEYER, 2012). Esse fenômeno, já secular, não pode passar despercebido pelos historiadores” (NAPOLITANO, 2005, p. 235). Por meio da reprodutibilidade técnica – fato para o qual o filósofo Walter Benjamin (2012) chamou a atenção já há quase um século – as pessoas passam não só a ter acesso às reproduções bem como aos meios de produção e distribuição de conteúdos. Indivíduos e grupos sociais diversos, a partir de suas visões plurais de mundo, emergem das “margens da sociedade” e ocupam o lugar de interlocutores de suas comunidades e narradores de suas próprias histórias. A partir da condição de apropriação dos meios de produção e difusão da linguagem audiovisual por esses grupos, a distinção fundamental entre autor e público começa a se extinguir. A massa passa da condição passiva de simples expectadora para se tornar participante do processo de criação, pelo acúmulo de experiências proporcionadas pelas imagens (SANTOS, 2008; BENJAMIN, 2012).

As novas configurações sociais – permeadas pela complexidade histórica e pela multiplicidade de linguagens de comunicação – colocam diante dos historiadores o desafio em lidar com personagens que, ao mesmo tempo em que se apropriam ressignificam e distribuem nos canais de comunicação (sobretudo os virtuais) diversos conteúdos audiovisuais também por meio dessa linguagem expõem suas histórias como forma de “reivindicar seu direito a ser filmado” (BENJAMIN, 2012). Essa é uma importante dimensão e suas implicações históricas devem ser levadas em consideração pelos historiadores interessados nesse tipo de documento.

O acervo de conteúdos audiovisuais como fonte histórica é ampliado, então, para além das grandes produções cinematográficas profissionais e abre espaço para produções independentes, inseridas, por exemplo, dentro de projetos educacionais, de patrocínio cultural (como é o caso do *Oficinas Tela Brasil*) entre outros, conquistando até mesmo o “status” de

arte, dimensão que não deve ser ignorada (BENJAMIN, 2012; FISCHER, 2002) e que tem se tornado objeto de estudo de diversos pesquisadores das áreas das ciências humanas.

Entretanto, por mais que o audiovisual já tenha conquistado o “posto” de documento histórico, ainda existe uma grande dificuldade em se construir, reconhecer e problematizar esse tipo de linguagem – que possui convenções e estruturas específicas – no campo das ciências humanas, sobretudo na história (HAGEMEYER, 2012).

Outro obstáculo diz respeito ao falso princípio da “transparência” e “neutralidade” das fontes audiovisuais, sobretudo as do gênero documentário. Embora essa questão já tenha sido superada pela historiografia contemporânea, muitos indivíduos e grupos que lidam diretamente com a linguagem audiovisual, como é o caso dos organizadores, docentes, estagiários e demais profissionais e participantes do *Oficinas Tela Brasil*, conforme será exposto adiante, acreditam ainda que documentários fílmicos se tratem de testemunhos diretos e objetivos da realidade, devido ao seu alto poder ilustrativo (NAPOLITANO, 2005). Essa noção contribui para reforçar uma visão puramente objetivista, descartando as subjetividades inerentes tanto ao documento audiovisual, quanto aos próprios agentes deste processo cultural.

O que se pretende neste estudo, portanto, é a investigação dos mecanismos de produção do curta-metragem *Tia Dita – no raiar da aurora* (viabilizado por meio do projeto *Oficinas Tela Brasil*) e a construção da noção acerca de história (pelos alunos e docentes das oficinas), no intuito de verificar se a tensão entre realidades e ficções – dupla questão inerente ao documento audiovisual – está presente ou ausente neste processo. Nesta análise serão utilizados referenciais teórico-metodológicos de historiadores contemporâneos: o de “realidade e ficção” proposto por Kossoy (2009) e “evidência e “representação”, por Napolitano (2005).

Considerando que a linguagem audiovisual se constitua como uma das principais formas de comunicação e sociabilidade em curso na atualidade, sendo utilizada pelos sujeitos na narração de seus fatos cotidianos – e que essas histórias sejam tão História quanto a História (FERRO, 1992) – os debates a serem tecidos acerca das questões até aqui abordadas e as reflexões daí extraídas se apresentam como fatores de exímia importância. Isto, porque a percepção dos sujeitos que participaram do processo de elaboração do referido curta-metragem com relação aos mecanismos de produção deste acaba por impactar diretamente na noção que eles constroem acerca de história e até mesmo da própria linguagem audiovisual.

No próximo tópico, portanto, será feita uma breve apresentação do projeto *Oficinas Tela Brasil*, por meio do qual foi produzido o curta-metragem *Tia Dita – no raiar da aurora* – objeto de estudo deste artigo.

### 1.1 O projeto Oficinas Tela Brasil

O projeto *Oficinas Tela Brasil* faz parte do conjunto de iniciativas mantidas pela Associação Tela Brasil<sup>1</sup>. Patrocinada pela Companhia de Concessões Rodoviárias (CCR) e pela Telefonica/Vivo, por meio da Lei Rouanet<sup>2</sup>, a ação consiste em um projeto educacional de cinema voltado para jovens a partir de quatorze anos de idade, sobretudo alunos do ensino fundamental e médio de escolas públicas brasileiras, tendo como foco comunidades situadas nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro – Região Sudeste do país.

A proposta pedagógica do projeto tem como objetivo instigar o pensamento crítico dos alunos com relação à realidade social onde eles estão inseridos, além de despertar a curiosidade sobre as artes, a cultura e as ciências por meio da criatividade e do trabalho em grupo, tendo a linguagem audiovisual como suporte.

A divulgação da iniciativa é feita pelos produtores do projeto nas escolas públicas da região, próximas à localidade onde são realizadas as oficinas (ou nessas mesmas instituições de ensino, como ocorre geralmente). As inscrições devem ser feitas pelos interessados via internet, por meio do preenchimento de um formulário no portal *Tela Brasil*<sup>3</sup>, que solicita informações pessoais dos candidatos, bem como que eles dissertem brevemente sobre uma história que, a seu ver, poderia tornar-se roteiro de um curta-metragem. Não é necessária nenhuma experiência prévia com a linguagem audiovisual e o critério de seleção consiste, sobretudo, no interesse dos jovens pelo aprendizado da linguagem cinematográfica e na criatividade – avaliada por meio da elaboração da história.

As aulas têm duração média de quinze dias e são divididas entre conteúdo teórico e prático. Na primeira metade das oficinas, são trabalhados conceitos relacionados à prática e à linguagem cinematográfica, algumas noções acerca de equipamentos e todo o processo de criação de um filme: roteiro, direção, produção, fotografia, arte, som, montagem e exibição –

<sup>1</sup> *Associação Tela Brasil*: iniciativa que desenvolve e administra projetos educacionais e outros voltados à promoção (exibição, produção e distribuição) do audiovisual. Faz parte desta iniciativa o projeto *Oficinas Tela Brasil* – objeto de estudo deste artigo.

<sup>2</sup> *Lei Rouanet*: Lei Federal de Incentivo à cultura (nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991). Institui políticas públicas para a cultura nacional, como o Programa Nacional de Apoio à Cultural (PRONAC). Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/18313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18313cons.htm)>. Acesso em: 12 de outubro de 2015.

<sup>3</sup> *Portal Tela Brasil*: portal oficial da Associação Tela Brasil, onde são divulgadas informações sobre os projetos desenvolvidos pela iniciativa, notícias entre outras. Disponível em: <<http://www.telabr.com.br/>>. Acesso em 13 de outubro de 2015.

embora o processo de edição fique a cargo dos docentes da iniciativa ou sob supervisão e aprovação final destes. A segunda parte é destinada à produção de curtas-metragens de até quinze minutos – considerados como projeto de encerramento das oficinas. O lançamento das produções é realizado na comunidade onde a oficina ocorreu e os vídeos são disponibilizadas em canais de compartilhamento e exibição, como o *YouTube*. Toda a lógica de produção desses curtas (linguagem, duração, formato etc) é pensada para divulgação nesses meios.

As oficinas contam, ainda, com o *Caderno Pedagógico*<sup>4</sup>, que é o principal material didático elaborado pelo próprio projeto e serve de roteiro para as aulas. Neles, são disponibilizadas informações sobre técnicas e práticas do audiovisual, dicas, mini-dicionários com termos mais usuais do universo cinematográfico e trechos escritos de entrevistas concedidas por profissionais renomados do cinema brasileiro. Todo o conteúdo deste material tem como foco a produção e o incentivo à exibição e distribuição dos curtas-metragens, sobretudo nos canais virtuais de comunicação.

No próximo tópico serão fornecidas algumas das principais informações acerca do documentário a ser analisado neste artigo.

## 1.2 O curta-metragem

*Tia Dita – no raiar da aurora* é título do curta-metragem realizado por um grupo de jovens em 2009, na cidade de Cotia (São Paulo), por meio da iniciativa *Oficinas Tela Brasil*.

As aulas e gravações foram realizadas no bairro Granja Viana, e em Embu das Artes – também município do estado de São Paulo. Produzido por sete participantes desta oficina, a produção, do gênero “documentário”, categoria “entretenimento”, conta, brevemente, uma história da mineira dona Benedita Cândida da Silva (mais conhecida como Tia Dita), que se descobriu escritora e compositora de letras de samba aos setenta anos de idade, além de liderar um grupo de jongo<sup>5</sup> em Embu das Artes – local onde ela reside. *No raiar da aurora* trata-se do nome de uma das músicas compostas por ela. O título do documentário foi dado, segundo os participantes da oficina, em sua homenagem.

---

<sup>4</sup> *Caderno Pedagógico*: disponível em: <[http://www.telabr.com.br/\\_conteudo/download/oficinas/caderno\\_pedagogico.pdf](http://www.telabr.com.br/_conteudo/download/oficinas/caderno_pedagogico.pdf)>. Acesso em 12 de outubro de 2015.

<sup>5</sup> *Jongo*: manifestação cultural de origem africana, considerada como precursora do samba. (PENTEADO, 2010)

Antes de prosseguir com a análise, porém, faz-se necessária a realização de uma breve discussão acerca deste curta-metragem como documento de interesse da historiografia e, portanto, deste artigo.

### 1.3 Tia Dita – no raiar da aurora como documento historiográfico

Historiadores que têm como objeto de estudo os documentos audiovisuais (NAPOLITANO, 2005; BARROS, 2012; HAGEMEYER, 2012) afirmam a existência de, ao menos, três relações entre história e cinema, sendo as duas mais comuns a história como objeto do cinema e o cinema como objeto da história. A terceira forma de aproximação entre estes, e que diz respeito ao documentário – objeto de estudo deste artigo – considera:

[...] a historicidade do cinema e suas relações com a mentalidade da época, com uma certa ideia de história – a saber, a história como produção coletiva, em que as ações do cotidiano, das pessoas comuns, passam a ser tão importantes para o historiador quanto os “grandes feitos” dos “grandes homens” (HAGEMEYER, 2012, p. 09-10).

Partindo desta perspectiva, o que entra em cena, então, é a formação dos “imaginários sociais” e as disputas pela “memória” por parte dos diferentes agentes culturais, por meio do audiovisual. E, considerando a difusão deste como forma de comunicação, expressão e mediação das relações humanas na atualidade, ratifica-se a necessidade de reconhecimento dessa linguagem pela historiografia na contemporaneidade.

No caso do *Oficinas Tela Brasil* e do documentário *Tia Dita – no raiar da aurora*, especificamente, os agentes culturais são, sobretudo, os alunos das oficinas, os personagens que figuram na produção cinematográfica e a comunidade situada aos arredores do local onde ocorre a iniciativa, mas também as patrocinadoras e demais instituições envolvidas na viabilização do projeto.

A narrativa desta e de outras produções do *Oficinas Tela Brasil* apresenta, então, seres humanos (que são representados de forma direta ou indireta neste documentário) como indivíduos, mas também integrantes de determinados grupos, cada qual com seus interesses pessoais e coletivos (em acordo e/ou em conflito), cuja memória, imaginários sociais e valores são revelados ou ocultos por aqueles que detêm o controle do projeto – neste caso, as patrocinadoras representadas pelos docentes – sobretudo durante o processo de edição dos vídeos. E, conforme Ferro (1992), também aquilo que não aconteceu (ou não foi dado a ver) é tão História quanto a História. Todos estes, e ainda outros fatores, portanto, contribuem para se perceber a historicidade da narrativa cinematográfica e as múltiplas noções de história

construídas pelos diferentes indivíduos e grupos do processo cultural envolvidos na elaboração deste curta-metragem.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Uma das colocações iniciais feitas neste estudo, e que diz respeito à questão central desta pesquisa – ou seja, à percepção com relação às realidades e ficções contidas no audiovisual – refere-se ao fato de os participantes das oficinas ainda considerarem as produções cinematográficas, sobretudo as do gênero documentário, como “retratos fiéis”, “testemunhos diretos da realidade”.

Diante dessa ideia equivocada de que o documentário seja uma representação do “real”, se torna necessário reforçar que, mesmo as fontes audiovisuais são carregadas de intencionalidades,

[...] portadoras de uma tensão entre a evidência e a representação. Em outras palavras, sem deixar de ser representação construída socialmente por um ator, por um grupo social ou por uma instituição qualquer, a fonte é uma evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis [...]. (NAPOLITANO, 2005, p. 240).

Há, no trecho citado, dois termos centrais: “evidência” e “representação”. Kossoy (2009), historiador especialista em documentos fotográficos, propôs a análise da imagem, a partir de dois outros conceitos, semelhantes aos propostos por Napolitano (2005) – historiador de fontes audiovisuais – chamados por ele de “realidades” e “ficções”, para referir-se aos mecanismos internos que determinam a produção e “recepção” – nesta pesquisa o termo será substituído por “apropriação”, por se mostrar mais adequado ao processo contínuo de atribuição de sentidos na contemporaneidade (MARTINO, 2009) – da fotografia. No audiovisual, esses mecanismos são identificados por dois processos que serão descritos a seguir, já com base no projeto *Oficinas Tela Brasil*.

O primeiro corresponde à construção da representação, ou produção do audiovisual – é a narrativa concebida pelos agentes culturais (participantes das oficinas), de acordo com o seu repertório. Não se deve esquecer, entretanto, que os agentes são constituídos também por todas as outras pessoas e instituições direta ou indiretamente envolvidas na realização do projeto, bem como pelos docentes e demais profissionais da iniciativa, as patrocinadoras etc, cada qual com suas expectativas e interesses (em comum e em conflito); além disso, é preciso considerar, ainda, a própria proposta pedagógica que, de certa forma, é elaborada conforme os

interesses dos agentes viabilizadores do projeto. O segundo processo diz respeito à “construção” da interpretação. “Construção”, pois cada “receptor” (e os jovens participantes das oficinas também assumem, em determinado momento, a posição de “receptores”/“apropriadores” de suas próprias produções) se apropria, interpreta e ressignifica a imagem de forma diferente, de acordo com sua leitura de mundo, ideologias, filtros, influências e experiências diversas.

Os processos de “representação” e “apropriação” do audiovisual se constituem, portanto, no próprio processo de construção de realidades, classificadas por Kossoy (2009) em “primeira” e “segunda” realidades, onde: a “primeira realidade” diz respeito à realidade do assunto (a ser narrado por meio da linguagem audiovisual) na dimensão do passado; corresponde à história particular deste assunto, independentemente das representações criadas acerca deste. Já a “segunda realidade” está relacionada diretamente às representações criadas, em determinado tempo e espaço, por meio das técnicas e ações levadas a efeito por todos aqueles que participam (direta ou indiretamente) das etapas do “fazer audiovisual”.

Considerando o curta-metragem *Tia Dita – no raiar da aurora*, pode-se entender como primeira realidade a história particular da Tia Dita (personagem principal do curta) e dos demais personagens, independente e anterior às representações construídas sobre eles e por eles; as cenas, postas diante da câmera de filmagem no momento anterior ao registro, também fazem parte dessa primeira realidade. Existe, portanto, uma evidência ou “rastros indicial” (KOSSOY, 2009) de que aquele acontecimento (as cenas anteriores à filmagem) ocorreu em um determinado tempo e espaço, sendo ele espontâneo (KOSSOY, 2009) – ou vivido (NAPOLITANO, 2005) – ou até mesmo encenado. Inclui-se, também, na primeira realidade, todo o cenário montado pela equipe de produção, a equipe dos bastidores, as orientações do diretor durante a filmagem aos atores e todos os demais elementos excedentes aos limites das lentes das câmeras, indisponíveis para o espectador.

O audiovisual, portanto, contém em si, oculta e internamente, uma história, constituída por um emaranhado de outras histórias ocultas e internas dos atores, do contexto onde o registro se dá, de todo o processo que culminou na geração daquela produção. Essa (primeira) realidade, anterior e sempre indisponível em sua totalidade é “abrangente, complexa, invisível... e inacessível fisicamente” (KOSSOY, 2009, p. 36).

No audiovisual, o “instante” em que uma cena pronta onde os atores se encontram já “montados”, ou seja, tenham incorporado seus personagens e estejam preparados para o início das gravações – a ser registrada se encontra na primeira realidade é de curtíssima duração e

consiste no exato momento do ato do registro, localizado entre o acionamento da claquete<sup>6</sup> e o tempo no qual um *frame*<sup>7</sup> é constituído para além da lente da câmara. Por um simples comando em uma filmadora ou qualquer outro aparato tecnológico de captação de imagem e som (como o apertar de um botão), a cena é gravada e, a partir daí, são formados os índices<sup>8</sup> audiovisuais. A cena registrada encontra-se, já, em outra dimensão: a dimensão da segunda realidade, que é a realidade da representação (KOSSOY, 2009).

Sendo assim, a segunda realidade é, portanto, a realidade do “produto” obtido – o documento audiovisual, que representa um passado inacessível. Este “passado” deve ser entendido não apenas como um tempo remoto, mas o instante logo após o registro (KOSSOY, 2009). Dessa forma, compreende-se que qualquer arquivo audiovisual – obtido por meio de quaisquer equipamentos (sejam analógicos ou digitais), exposto à leitura (por meio de um projetor, uma placa de vídeo de um televisor ou computador etc.) e representado em um determinado suporte (como uma tela de projeção de um cinema, de televisão ou de um computador) será sempre e apenas um vestígio da realidade – a ficção ou a segunda realidade.

Os curtas-metragens produzidos no *Oficinas Tela Brasil* são “produtos” de uma reflexão promovida entre os jovens participantes do projeto. Os que assistiram às exposições (seja na apresentação oficial dos documentários, pela internet ou qualquer outro meio) não estavam presentes na concepção do projeto cultural como um todo: nas discussões, na gravação, montagem e edição dos filmes. O que chega a eles é apenas a segunda realidade daquele material que ainda assim é transformada continuamente de acordo com as interpretações de cada um que recebe e deste conteúdo se apropria, acrescentando a ele as suas próprias interpretações e reflexões.

A segunda realidade – aparência ou ícone<sup>9</sup> – é a realidade criada, interpretada e idealizada, em outras palavras, ideologizada. É a realidade – ou evidência – do documento

---

<sup>6</sup> *Claquete*: dispositivo que tem a função de registrar cada “tomada” (*take*) de cada plano, de cada cena, de cada sequência, de cada detalhe que for filmado. [...]. Disponível em: <[http://www.telabr.com.br/\\_conteudo/download/oficinas/caderno\\_pedagogico.pdf](http://www.telabr.com.br/_conteudo/download/oficinas/caderno_pedagogico.pdf)>. Acesso em 14 de outubro de 2015.

<sup>7</sup> *Frame*: um *frame* consiste em um quadro fotográfico. A exibição de uma sequência de frames por segundo cria, ao olho humano, a ideia de movimento, impossibilitando a percepção de cada frame e todos os seus detalhes isoladamente. Isso deve-se ao fenômeno conhecido como persistência retiniana – uma imagem demora uma fração de segundo para ser “apagada” da retina do olho humano e, antes mesmo que ela se “apague” outra imagem é projetada.

<sup>8</sup> *Índices*: os índices mantêm uma relação casual de contiguidade com o que representam. Segundo Peirce, o índice pode, ainda, ter uma dimensão icônica quando se parece com o que representa. (PEIRCE, 1999).

<sup>9</sup> *Ícone*: influenciada pela perspectiva de Charles Peirce, Santaella define “ícone” nos seguintes termos: o ícone representa o objeto por meio de qualidades que ele próprio possui, exista ou não exista ou não o objeto que ele representa. Os ícones [...] têm alto poder de sugestão, visto que qualquer qualidade tem condições de ser um substituto de qualquer coisa que a ela se assemelhe. Daí, que no universo das qualidades, as semelhanças proliferem. (SANTAELLA, 2003, p. 125).

audiovisual. Ela não corresponde necessariamente à verdade histórica, mas apenas ao registro da aparência; equivale a um índice. Trata-se de um produto iconográfico que, apesar de seu elevado grau de semelhança com o referente que lhe deu origem, não deve ser tomado como retrato fiel e objetivo da realidade, tampouco como fonte portadora de neutralidade. Benjamin (2012), ainda lembra algo importante acerca da etapa de montagem/edição:

O filme acabado não tem nada em comum com uma criação em um lance; é montado a partir de muitas imagens e sequências de imagens, entre as quais o montador pode fazer sua escolha – imagens, de resto, que, desde o início da sequência da filmagem até o resultado final, poderiam ser melhoradas à vontade (BENJAMIN, 2012, p. 51).

Portanto, além de todas as questões já destacas até o momento e que contribuem para que seja refutado o princípio da neutralidade e objetividade da linguagem audiovisual, há, ainda, o processo final da produção cinematográfica que culmina na montagem das cenas. Nesta etapa do “fazer audiovisual, tudo o que foi filmado, escrito pelo roteirista, planejado pelo diretor e encenado pelos atores ainda pode ser radicalmente transformado no processo de edição, ganhando um novo sentido, totalmente diferente da proposta original.

Apresentados, então, os elementos que constituem a primeiras e segundas realidades e que consistem respectivamente nas realidades/evidências e ficções/representações do audiovisual, serão abordadas, no próximo tópico, as metodologias de análise do documento audiovisual, com base nas propostas de Kossoy (2009) e Napolitano (2005).

### 3 METODOLOGIA

Kossoy (2009) afirma que existem, ao menos, seis etapas habituais do “fazer fotográfico” (e que neste estudo serão adaptadas para o “fazer audiovisual”) e que em geral se confundem com a prática. Cada uma dessas fases sujeita a interferências internas e externas, devem ser consideradas na análise historiográfica. São elas:

- Seleção do assunto sobre o qual se constituirá a narrativa;
- Seleção de equipamentos tecnológicos na captação de sons e imagens;
- Seleção do enquadramento do assunto (definição de planos);

- Seleção do momento (implica na decisão de pressionar o botão da filmadora para início das gravações. Numa produção tida como “profissional”, geralmente ela é tomada a partir do acionamento da claquete ou de algum outro “sinal” no *set*, que indique que os atores estão preparados);
- Seleção do suporte na exibição do audiovisual e
- Seleção de possibilidades destinadas a produzir determinada “atmosfera” na imagem final. A “atmosfera” refere-se ao tratamento artístico-estético dado ao conteúdo no momento da montagem e edição.

A análise a ser realizada acerca do curta-metragem *Tia Dita – no raiar da aurora* no tópico seguinte dar-me-á, então, com base nessas seis etapas, organizadas no seguinte “tripé”:

- “Conteúdo” – o próprio roteiro do filme, dados adicionais da fonte historiográfica, como o gênero, “tema, características ideológicas das personagens e das situações representadas, canais e códigos verbais etc.” (NAPOLITANO, 2005, p. 267), bem como seu potencial representacional. Neste pilar estão contempladas a seleção do assunto da narrativa e da atmosfera final que se pretende dar à produção audiovisual durante o processo de montagem e edição;
- “Linguagem” (refere-se à linguagem técnico-estética) – códigos de imagem e som e que não podem ser dissociados na análise do audiovisual. Corresponde à seleção dos quadros de assunto e do momento escolhido para início das gravações de cada cena;
- “Tecnologia” – diz respeito aos aparatos de captação e registro do audiovisual, bem como à seleção dos suportes destinados à exibição.

Há uma característica específica deste projeto, não contemplada em nenhum dos pilares deste tripé, e que diz respeito às políticas culturais que regem esta iniciativa e acabam por condicionar os mecanismos de produção do audiovisual, bem como a percepção que os agentes culturais do projeto (sobretudo alunos) constroem acerca de história por meio da linguagem cinematográfica. Este “item” será acrescentado como parte da metodologia de análise do audiovisual, utilizada no estudo do projeto em questão, a ser realizada no próximo tópico.

Uma questão importante a ser ressaltada é que, embora a investigação proposta se baseie na “metodologia do tripé”, deve-se considerar que os elementos que constituem o audiovisual não podem ser vistos de maneira isolada, portanto, não devem ser analisados

separadamente. É necessária a articulação entre cada um destes, favorecendo, dessa forma, a concatenação entre “a linguagem técnico-estética do audiovisual... e as representações da realidade histórica ou social nela contidas.” (NAPOLITANO, 2005, p. 281).

Faz-se necessário, ainda, destacar que, dada a necessidade de delimitação do assunto neste artigo, apenas alguns elementos de cada tripé serão contemplados nesta investigação e que a análise tem como foco muito mais o processo de produção do curta-metragem e a noção de história construída pelos participantes a partir do “fazer audiovisual” do que o produto final propriamente dito, embora algumas das análises recaiam diretamente sobre o curta-metragem “finalizado”.

#### 4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

As análises a serem realizadas neste tópico terão como intuito verificar a presença ou ausência da tensão entre as realidades e ficções contidas no documentário *Tia Dita – no raiar da aurora* por meio da observação dos mecanismos de produção do curta-metragem em questão e que acabam por condicionar a noção que os agentes deste processo cultural constroem acerca de história e até mesmo de linguagem audiovisual.

Conforme mencionado anteriormente, o curta-metragem em questão foi produzido por sete participantes da oficina que ocorreu no bairro de Granja Viana (Cotia – SP). O roteirista e responsável pela produção do curta, Wagner Dias, era não só aluno desta versão do projeto, bem como sambista, integrante de um grupo musical que se apresenta no *Samba da Vela*<sup>10</sup> e, acima de tudo, amigo da Tia Dita. Os dois, inclusive, construíram juntos a melodia da música *Me deixe em paz* – composta pela personagem principal do documentário e reproduzida nesta produção – e realizam apresentações esporádicas na *Casa de Cultura*<sup>11</sup> e em outros espaços.

É importante lembrar que no momento da inscrição nas oficinas, os interessados devem sugerir uma história com possibilidade de se tornar um roteiro cinematográfico e foi justamente a sugestão de um curta-metragem em homenagem à Tia Dita que lhe rendeu uma vaga no projeto e a formação de um grupo de alunos que se dedicaria a realizar esse documentário – de acordo com a “sugestão” dos docentes que comandaram a oficina realizada em Cotia (SP).

---

<sup>10</sup> *Samba da Vela*: evento realizado na Casa de Cultura, localizada no bairro de Santo Amaro, na cidade de São Paulo (SP), conhecida por reunir músicos e compositores amadores que usam o espaço na exposição de suas obras. Informações retiradas da entrevista concedida pela Tia Dita ao Programa Esquina da Cultura, do canal online Just TV. Disponível em: <<http://www.assistirtvbr.tv/canal/just-tv.html>>. Acesso em 12 de outubro de 2015.

<sup>11</sup> *Casa de Cultura*: espaço cultural localizado no bairro de Santo Amaro, na cidade de São Paulo (SP).

Embora todos os integrantes do grupo tenham contribuído com suas ideias para a concepção do roteiro do curta-metragem, segundo Marina Santonieri (então coordenadora pedagógica geral do projeto *Oficinas Tela Brasil*), o principal envolvido e único responsável direto foi o próprio Wagner Dias. Os demais participantes acreditavam que, pelo fato de ele ser amigo e conhecer melhor a Tia Dita teriam mais “propriedade” na elaboração de um roteiro com possibilidade de se aproximar ao máximo da “realidade” da história da personagem principal.

Uma breve análise do texto da sinopse deste curta-metragem, escrito pelos próprios jovens que o produziram, pode fornecer alguns indícios iniciais da sua percepção sobre a relação entre documentário e “realidade”:

“O documentário passeia pela vida grandiosa da Tia Dita, pessoa simples e extremamente talentosa. Por meio de versos, poesias e depoimentos de amigos, a história da sambista é contada em forma de homenagem”.

A primeira questão diz respeito não somente à impossibilidade de “conter”, mas também de acessar toda “a” história da personagem principal em um curta-metragem. A segunda está relacionada ao fato de que o recorte já está dado não apenas pelas diversas representações feitas por meio da linguagem audiovisual, mas, inclusive, nas formas escolhidas de se contar esta versão da história: “*Por meio de versos, poesias e depoimentos de amigos, a história da sambista é contada em forma de homenagem*”. Também a incumbência a uma figura próxima à Tia Dita (Wagner Dias) de elaborar o roteiro deste documentário.

Outra questão a ser notada diz respeito ao processo de edição dos curtas-metragens. Conforme mencionado anteriormente, essa etapa do “fazer audiovisual” – que consiste na seleção e montagem de cenas, inserção de trilha sonora, efeitos especiais – geralmente fica a cargo de profissionais do projeto (os próprios professores ou editores de vídeo profissionais). Quando desempenhada pelos alunos, como ocorreu no processo de edição do documentário *Tia Dita – no raiar da aurora* pelo aluno Wagner Dias – sempre sob supervisão e aprovação final dos responsáveis pela oficina.

Sobre isso, pode-se extrair um trecho interessante de uma entrevista concedida pelo cineasta Paulo Sacramento ao *Caderno Pedagógico* – material didático que, conforme exposto anteriormente, “dita” toda a sequência das atividades realizadas nas oficinas. Segundo ele, o editor é, em última instância, o “roteirista final” e o diretor dos curtas-metragens:

[...] o montador é quem vai determinar a experiência que o espectador vai viver. O montador também é o último roteirista do filme. É o cara que acaba determinando, fazendo os cortes, as alterações finais, definindo o que está sendo escondido e o que

está sendo revelado, e em que progressão isso acontece [Paulo Sacramento] (CADERNO PEDAGÓGICO, 2007, p. 52).

Partindo então desses fatos, cuja centralidade está no “jogo” comando pelo editor – o “alter ego do expectador” (CADERNO PEDAGÓGICO, 2007, p. 52) – sobre o que será revelado e o que será oculto no audiovisual, deve-se questionar: o que o projeto (por meio dessa colocação na apostila didática) trata por “sobras óbvias” e “imperfeições” nos curtas-metragens? Elas limitam-se aos “erros” e “excessos” de gravação que não contribuem para a história idealizada pelo roteirista e pelo diretor ou vão, além disso, para referir-se a certas mensagens, que possam conter no audiovisual e que não atendam, ou, até mesmo, subvertam os interesses institucionais e comerciais das patrocinadoras do projeto e, por isso, devam ser eliminadas das produções finais? Talvez isso explique o fato de a montagem e a edição serem processos extremamente controlados pelos responsáveis pelas oficinas, como possibilidade de “seleção do que interessa e do que não interessa” (CADERNO PEDAGÓGICO, 2007, p. 50), sobretudo à imagem institucional das patrocinadoras, e a tarefa de determinar o que as pessoas não vão ver, muito mais do que vão ver, é de extrema responsabilidade, conferindo ao editor certo poder (CADERNO PEDAGÓGICO, 2007, p. 54).

Outra observação sobre o processo de produção de *Tia Dita – no raiar da aurora* corresponde à forma como foram conduzidas as gravações. Em diversos trechos de parte do material bruto<sup>12</sup> que resultou no curta-metragem editado, é possível notar algumas falas recorrentes dos alunos, sendo a mais frequente delas: “vamos deixar gravando, e vocês podem ir falando, que fica mais real”. Essas falas foram ditas em momentos, por exemplo, onde o compositor Jean Garfunkel, a pesquisadora de cultura da USP Rosa Haruco e seu filho, o professor e líder do grupo de jongo de Piquete (SP), Mestre Gil (também filho de Tia Dita) – convidados a falar sobre os feitos artísticos da personagem principal – apareciam conversando com ela ou prestando depoimentos sobre ela. Nota-se, neste exemplo, a ideia (dos alunos e docentes do projeto) de que certa “espontaneidade” diante das câmeras pode garantir a captação da “realidade” por meio dos aparatos tecnológicos.

Mesmo que a “naturalidade” de fato existisse e pudesse assegurar o registro da “verdade”, há outro trecho do material bruto, onde, de forma espontânea, o personagem Mestre Gil desvia o foco do trabalho e dons artístico da mãe para falar sobre as suas próprias

---

<sup>12</sup> *Material bruto*: referente ao curta-metragem *Tia Dita – no raiar da aurora*. Disponível em: <<http://www.telabr.com.br/oficinas-virtuais/documentario/exercicio/#/faca-seu-documentario>>. Acesso em 13 de outubro de 2015.

realizações. Esse trecho, entretanto, está indisponível para o espectador, pois foi editado da versão final do curta-metragem:

“Esse relógio, que sempre me manda embora, é o mesmo que marca as horas pra eu voltar pros braços teus. É, é de uma, é de uma poesia, de um sentimento... é, é gente genial que escreve essas coisas. Eu chamo minha mãe assim. Eu componho algumas coisas assim, é... mas não chego a ser genial. Eu acho que eu sou razoável, aceitável né? Eu acho que eu escrevo e tal, mas minha mãe é genial, eu acho isso... ela se redescobriu aos 70 anos. Coisas que ela não fez durante a sua vida mais jovem, nos seus trinta, porque uma pessoa com trinta e cinco anos é muito jovem, e ela se dedicou inteiramente à gente, de cuidar da gente, de não deixar que a gente passasse necessidade e eu vejo, agora, a minha mãe se redescobrimo depois dos setenta, parece que foi assim: “minha missão com esse bando de ‘negrinhos’ já está quase encerrada, vou cuidar de mim, agora”. E o pouquinho que ela cuidou dela está acontecendo isso e ela faz parte do Samba da Vela, ela faz música, tem bloco lá na minha cidade, inclusive, inclusive (o personagem pronuncia a palavra com maior ênfase), quando ela chegou ao Samba da Vela, alguém tinha mostrado um verso que ela tinha feito naquele ano. Lá a gente tem uma escola de samba, eu sou compositor da escola de samba, então a escola tem vinte anos, a escola tem vinte sambas meus, que a gente se propõe a falar da gente, tal, mas não vem ao caso...”

Uma possível interpretação sobre este trecho do material bruto é a de que existe certa disputa do Mestre Gil pela possibilidade de "conquistar" um lugar na história narrada e, para ir mais além, na memória daqueles que se apropriam do curta-metragem, a partir de uma representação também de si, embora o foco da narrativa esteja sobre outra personagem do documentário. Essa “espontaneidade”, entretanto, não é retratada na “versão final” do curta-metragem em questão; parte dessa versão da história (a da disputa pela memória) se perde no processo de edição do audiovisual.

O fato de a personagem principal ser retratada mais na fala de outros – e estes “outros” consistem em figuras representantes “oficiais” do universo artístico e do saber, ou seja, são pessoas que receberam uma formação musical e acadêmica tradicionais – que na sua própria fala, também é outra questão a ser verificada e que contribui para que o princípio da neutralidade da linguagem audiovisual seja questionado. Um exemplo será dado a seguir.

Conforme mencionado anteriormente, a apresentação da Tia Dita é realizada por três pessoas: Jean Garfunkel, Rosa Haruco e Mestre Gil. Nos parágrafos seguintes, serão expostos trechos da fala de cada um deles sobre a personagem principal do curta-metragem:

*Jean Garfunkel*

“Durante muitos anos sempre componho, desde... desde adolescente, de repente tive uma alegria muito grande em encontrar uma grande compositora (e aponta para a personagem principal), que é a Tia Dita.”

*Rosa Haruco*

“No sertão, a gente tem assim... não é o hábito, mas assim... costumeiramente, a gente escuta viola caipira, é um ‘forrozinho’, é um ‘sanfão’... e de repente ela leva o samba”.

*Mestre Gil*

“Minha mãe sempre procurou ensinar... sempre foi importante pra nós: ter não é importante. Ser é importantíssimo. Então a gente sempre... é isso que eu procuro ensinar pros meus filhos: ser é mais importante do que ter”.

“Minha mãe é... é genial, eu acho isso. E ela se redescobriu aos setenta anos... ela faz música, tem bloco lá na minha cidade... tem uma escola de samba, eu sou compositor da escola de samba... e esse grupo, essas mesmas pessoas têm um bloquinho de camiseta. Gosta de tomar todas, minha mãe fez o ‘Pé inchado’. O ‘Pé inchado é uma... uma das músicas, ‘né’?”

(Cantado) “Olha o pé inchado...”

“Todo mundo com um... uma... um simbolozinho de uma garrafa e um pé... um pé bem inchado aqui, estampado na camiseta...”

“Esse relógio que sempre me manda embora, é o mesmo que marca as horas pra eu voltar pros braços teus”. É... é de uma... de uma poesia... de um sentimento sem tamanho! É...é gente genial que escreve essas coisas. O “Raiar da aurora” é uma coisa assim que... eu falo assim: “mãe, mas a senhora fez isso, mas que danadinha de mulher, ‘né’?!”

O que se pode extrair de interessante dessas falas são os elementos que os personagens escolheram para falar sobre aspectos da vida da Tia Dita. Cada um partiu daquilo que, do seu ponto de vista, poderia ser considerado o mais importante – e que estão relacionados aos seus próprios saberes (representados pela sua formação profissional) e suas relações de amizade/parentesco. Tia Dita fora representada segundo identidades específicas: de artista, comocompositora de letras de samba, de agente cultural e de mãe. Outras identidades, entretanto, como: mulher, idosa, negra, dona de casa – ou seja, de mulher “simples” e “comum” – não foram mencionadas por nenhum deles, nem mesmo pela personagem principal. Desta forma, as representações realizadas acerca desta personagem, por meio do referido documentário, não podem ser consideradas como “testemunhos diretos da realidade”, dado que foram feitas a partir de seleções de identidades e, mesmo que retratasse todas as possíveis identidades, deve-se considerar, também, que estas foram representadas a partir da subjetividade destes e da própria personagem principal.

Essa noção de “realidade” tida pelos alunos do projeto e reforçada pelos docentes também consta no Caderno Pedagógico. Entre os conteúdos deste material, há dois trechos interessantes de entrevistas de cineastas brasileiros renomados acerca da “realidade” do audiovisual e que serão expostos aqui para discussão:

Assistir a documentários é fundamental. Acho que todo mundo que vai fazer uma ficção deveria antes fazer um documentário. O documentário é uma pesquisa aberta. Se vamos fazer um filme sobre o Capão Redondo, por exemplo, vamos antes fazer um documentário sobre o lugar, para entender aquele lugar. E só aí me sinto preparado. O processo de preparação dos atores é um documentário à parte, no sentido de ir ver, perceber ou dimensionar a verdade, o que está em jogo, os vários olhares, os conflitos (Sérgio Penna).<sup>13</sup>

Há, ainda, no mesmo capítulo sobre “roteiro” da apostila, a fala de outro profissional da área cinematográfica:

O estilo ou a forma documentária de se aproximar das coisas, seria a primeira lição, a primeira abordagem cinematográfica. Depois, você começa a ficcionar, a trabalhar isso, porque mesmo a ficção parte de uma coisa real. Ficção é contar uma história que aconteceu dentro de um livro ou foi vista e imaginada por alguém, que precisa recriar uma coisa que já aconteceu. Acho que trabalhar em cima daquilo que está acontecendo disciplina o olhar, faz com que a pessoa observe as coisas com um olhar de diretor de cinema, com um olhar cinematográfico. Aprender a fazer uma coisa ao estilo de documentário é uma ótima lição, mesmo que você não queira fazer documentário, que queira fazer ficção (Jorge Bodanzky).<sup>14</sup>

As duas falas, aqui mencionadas podem transparecer, de certa forma, uma possível visão que os cineastas possuem de uma produção do gênero documentário: o do recorte do pedaço de uma “realidade” escolhida para ser retratada (de forma imparcial) diante das câmeras de filmagem. Não se pode, porém, tomar os conceitos de “ficção” aqui colocados por Sérgio Penna e Jorge Bodanzky – para referir-se a um tipo de gênero fílmico – como os mesmos descritos por Napolitano (2005) e Kossoy (2009); entretanto, é necessário questionar a distinção que estes fazem da “realidade” retratada em um estilo de produção audiovisual e em outro.

---

<sup>13</sup> *Sérgio Penna*: profissional do ramo cinematográfico, é preparador de atores para atuação em filmes. Seu depoimento está consta no material didático utilizado no projeto Oficinas Tela Brasil. Disponível em: <[http://www.telabr.com.br/\\_conteudo/download/oficinas/caderno\\_pedagogico.pdf](http://www.telabr.com.br/_conteudo/download/oficinas/caderno_pedagogico.pdf)>. Acesso em 15 de outubro de 2015.

<sup>14</sup> *Jorge Bodanzky*: pai de Laís Bodanzky, é cineasta e ator. Seu depoimento está consta no material didático utilizado no projeto Oficinas Tela Brasil. Disponível em: <[http://www.telabr.com.br/\\_conteudo/download/oficinas/caderno\\_pedagogico.pdf](http://www.telabr.com.br/_conteudo/download/oficinas/caderno_pedagogico.pdf)>. Acesso em 15 de outubro de 2015.

Penna “aconselha” os jovens iniciantes na linguagem cinematográfica a produzirem documentários antes de ficções, pelo fato de o primeiro consistir em uma “pesquisa aberta”. É interessante destacar essa fala, pois, por ser característica a pesquisa de campo antes da realização de uma produção desse gênero, neste projeto, os educadores tendem a demonstrar aos participantes das oficinas que o documentário deve ser visto como uma produção “mais séria”, e “engessada”, no sentido de se manter obrigatoriamente um “compromisso com a realidade”. Mais adiante, Penna acrescenta: “o processo de preparação dos atores é um documentário à parte, no sentido de ir ver, perceber ou dimensionar a verdade”. Sobre qual realidade ele fala? Mesmo que o documentário seja realizado do ponto de vista do personagem a quem este se refere, como é o caso do curta-metragem *Tia Dita, no raiar da aurora*, é preciso levar em consideração que todas as etapas de elaboração dessas ou de qualquer outra narrativa cinematográfica passam por um processo de construção de representações e que a própria personagem (no caso, a Tia Dita), no jogo entre memória e desejo em mostrar o melhor de sua imagem diante das câmeras, construirá representações de si mesma que a favoreçam e aos seus feitos – sobretudo aqueles que ela deseja destacar como mais relevantes.

Já Jorge Bodanzky faz a seguinte colocação “mesmo a ficção parte do real”. A qual “real” o cineasta se refere, e “real” do ponto de vista de quem? É possível apreender o “real” na realização de um documentário para depois transformá-lo em ficção, ou o próprio processo de apropriar/criar o real já não consiste, por si só, em uma “ficção” e, portanto, na transposição de realidades – da primeira para a segunda realidade – (KOSSOY, 2009), ou, mais que isso, de criação de novas realidades? Uma possível interpretação, a partir da fala do cineasta, é que de, estando restrito à ficção, o processo de “criação” não deva fazer parte de produções cinematográficas documentais.

O ponto em comum para o qual chamam a atenção tanto Napolitano (2005), quanto Kossoy (2009), apesar de terem como objeto de estudo fontes historiográficas diferentes, é a possibilidade de escolhas diversas no audiovisual/fotografia. Podem-se observar essas “escolhas seletivas” no projeto *Oficinas Tela Brasil* desde a concepção das ideias que formarão a narrativa dos curtas-metragens, em cada etapa da produção dos vídeos – onde cada grupo de alunos, de diferentes estados no Brasil, com suas formas peculiares de se comunicar e perceber o mundo imprime sua cultura e identidade em suas reflexões e que são “repassadas” aos “produtos finais”.

A ideia destes agentes culturais (sobretudo os alunos) de que um documentário consiste na reprodução do “real” e não na construção de representações, permeadas pelas

próprias subjetividades não somente do roteirista, mas de quem filma, dos que constroem e escolhem os cenários que comporão as cenas, dos responsáveis pela montagem e edição, dos próprios personagens, cuja imagem será também condicionada pelo desejo destes se verem os “melhor representados possíveis diante das câmeras (conforme observado no curta-metragem *Tia Dita – no raiar da aurora*) e, por fim, dos que se apropriaram do produto final de diferentes formas, construindo sua própria interpretação e noção de “realidade” é reforçada pela percepção de que é o aparato tecnológico (objetivo e racional) que capta toda essa “verdade” e humano (subjetivo e irracional) está ali apenas para dar o comando de registro ou interrupção deste. Ainda que o papel do indivíduo fosse apenas este diante dos equipamentos de captação do audiovisual, o fato de poder decidir o momento de iniciar o registro e de interrompê-lo já constituiria, por si só, o ato de escolha do posicionamento da câmera e de seleção de um momento específico em detrimento de tantos outros a ser “eternizado”.

E mais: a interferência humana (que refuta todo o princípio de neutralidade da linguagem audiovisual) está presente desde a seleção do equipamento tecnológico dedicado à captação da imagem e do som, até a decisão por ocultar ou “revelar” esse registro. Também recai sobre a escolha do suporte de exibição que, inegavelmente, condiciona a forma como as pessoas vão se apropriar de determinado conteúdo.

Um exemplo pode ser extraído a partir da observação do lançamento dos curtas-metragens realizados pelo *Oficinas Tela Brasil* no bairro da Barra Funda, localizado na cidade de São Paulo (SP), em setembro de 2012. Grande parte do público destes curtas – composto em sua maioria pelos amigos e familiares dos jovens participantes do projeto, integrantes das próprias comunidades ao redor de onde ocorreu a exibição dos vídeos – teve uma ou nenhuma experiência anterior com uma sala de cinema. A emoção e o encanto, tanto do público, quanto dos próprios jovens produtores dos curtas, deviam-se, num primeiro momento, muito mais a essa experiência coletiva de primeiro contato com uma sala “real” de cinema do que com as próprias produções.

Levando em conta as peculiaridades deste projeto, outra questão, não contemplada no tripé proposto por Kossoy (2009) e Napolitano (2005), deve ser considerada nesta análise historiográfica e diz respeito às características das políticas culturais que regem não somente estes, mas diversos outros projetos no Brasil e na América Latina (CANCLINI, 2013).

A noção de política cultural que se tem na contemporaneidade – que transmite a ideia de democratização do acesso e da produção da cultura, bem como de transformação social (COELHO, 2012) – é a que se “vende” ao público (direto e indireto) “beneficiado” por essas iniciativas. Estes princípios estão implícitos na própria proposta pedagógica do projeto, que

consiste no “despertar” dos jovens para o olhar crítico e questionador acerca de sua realidade local e do mundo, incitando-os à “mudança” por meio da linguagem audiovisual.

Ainda sobre a exibição dos curtas-metragens produzidos e exibidos em 2012, no bairro da Barra Funda, foi possível observar a emoção do público (formado por parentes, amigos, vizinhos e pela comunidade como um todo) ao se sentirem representados naquelas produções, ainda que não tivessem, de fato, feitos parte de nenhuma das etapas do “fazer audiovisual”. O que, possivelmente, se fixou como “memória” para algumas destas pessoas foi o fato de empresas de iniciativa privada terem feito algo positivo por aquela comunidade, “esquecida” pelas autoridades públicas não apenas no âmbito cultural, mas também social.

A construção de toda esta imagem – que não se restringe somente aos projetos culturais, mas se estende, também, à imagem institucional das patrocinadoras – faz parte das estratégias de uma das mais recentes modalidades de marketing: a cultural<sup>15</sup>. De acordo com a *Revista Marketing Cultural Online* – especialista no tema:

Ao patrocinar um projeto cultural, a empresa se diferencia das demais a partir do momento em que toma para si determinados valores relativos àquele projeto (por exemplo, tradição, modernidade, competência, criatividade, popularidade etc)<sup>16</sup>.

Sendo assim, toda a lógica das políticas culturais e dos mecanismos de produção do projeto acaba por estender-se, também, aos produtos culturais – os curtas-metragens. As orientações e decisões das financiadoras acerca da iniciativa, condicionadas, sobretudo, ao atendimento das suas necessidades de marketing, acabarão por influenciar – ainda que de forma indireta – no que é produzido, divulgado e disponibilizado nos meios de comunicação, ainda à interpretação daqueles que se apropriam dessas produções.

A questão crucial, nisso tudo, consiste no fato de estes mecanismos não serem percebidos pela maioria de seus participantes. Esse fator acaba por condicionar e até mesmo distorcer, a construção da noção destes sobre “realidade”, linguagem audiovisual e, conseqüentemente, de história.

---

<sup>15</sup> *Marketing Cultural*: De acordo com a Revista *Marketing Cultural Online*, marketing cultural é “... toda ação de marketing que usa a cultura como veículo de comunicação para se difundir o nome, produto ou fixar imagem de uma empresa patrocinadora”. Disponível em:

<<http://www.marketingcultural.com.br/oquemktcultural.asp?url=O%20que%20E9%20Mkt.%20Cultural&sessao=%20oqueemarketingcultural>>. Ainda segundo especialistas nessa área, marketing cultural é uma “modalidade de marketing institucional que se realiza através do patrocínio ou do apoio a atividades culturais, por parte da empresa.” (MOREIRA, PASQUALE, DUBNER, p. 278, 2009).

<sup>16</sup> *Revista Marketing Cultural Online*. Voltada à publicação online de conteúdos, pesquisas e estatísticas relacionadas ao marketing cultural. Disponível em:

<<http://www.marketingcultural.com.br/oquemktcultural.asp?url=O%20que%20E9%20Mkt.%20Cultural&sessao=%20oqueemarketingcultural>>. Acesso em 16 de outubro de 2015.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há mais de setenta anos, por meio de seu artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o filósofo Walter Benjamin (2012) apontou para a possibilidade de acesso de “pessoas comuns” aos aparatos técnicos de captura e registro de imagem e de som, bem como de apropriação da linguagem audiovisual como forma de narrarem seus fatos cotidianos, considerados, posteriormente, pela historiografia contemporânea, tão História, quanto a História (FERRO, 1992).

É importante também lembrar, que nessa época, a arte, em especial o cinema – cujas discussões giravam em torno deste fazer jus ou não ao *status* de arte (FISCHER, 1993) – foi considerado como uma ferramenta poderosa e eficaz na disseminação de valores políticos e ideológicos. Os filmes *Triumph des Willens (Triunfo da Vontade)* e *Olympia (Olímpia)*, ambos dirigidos pela cineasta Leni Riefenstahl e encomendados por Adolf Hitler em meados da década de 30 do século passado, por exemplo, tinham como propósito a difusão de ideais nazistas aos pertencentes à “raça” ariana, por meio da linguagem audiovisual.

O que se percebe na contemporaneidade, é a continuação do “uso” da arte em um novo sentido político/institucional, desta vez tanto pelas organizações públicas, quanto privadas. Por meio das políticas culturais vigentes, criam-se propostas de projetos (sobretudo voltados à linguagem audiovisual) que são “vendidos” como propiciadores da democratização do acesso e da produção cultural, mas que têm como finalidade última servir de ferramenta de marketing às patrocinadoras, ao atrelar os resultados positivos dos produtos culturais daí gerados à sua imagem de marca.

Diante de todos os elementos que constituem o audiovisual e devem ser considerados na análise historiográfica desse tipo de documento, a decisão por destacar, neste último tópico do artigo, as políticas culturais parte do princípio de que este, talvez, seja um dos pontos mais importantes do projeto *Oficinas Tela Brasil*, cujos mecanismos de produção do audiovisual – que, neste caso, não se restringem apenas às etapas do “fazer cinematográfico”, mas se estendem aos interesses institucionais das financiadoras – acabam por condicionar a construção da noção de “realidade”, de história e até mesmo de linguagem audiovisual pelos participantes da iniciativa.

Todo o projeto em questão organiza-se em torno dos ideais de marketing de suas financiadoras, a CCR e a Telefonica/Vivo. A incompreensão da lógica de funcionamento da iniciativa por parte dos alunos (e até mesmo docentes) acaba por impactar diretamente na

percepção destes com relação aos mecanismos de produção do audiovisual e que vão, desde o processo de seleção dos participantes das oficinas, até a exibição e distribuição dos curtas-metragens, sobretudo nos canais virtuais de comunicação.

A persistência do projeto *Oficinas Tela Brasil* em considerar o documentário como um objeto direto da realidade (por meio do discurso dos docentes e de conteúdos presentes no *Caderno Pedagógico*), por exemplo, reforça, ainda que indiretamente, a ideia de que é também verdadeiro o poder de transformação social por meio deste projeto – lógica das políticas culturais atuais – mesmo que isto custe a compreensão equivocada dos alunos de que o gênero “documentário” consista num testemunho fiel da realidade.

Outra importante questão a ser ressaltada diz respeito ao controle rigoroso da etapa de montagem e edição do audiovisual pelos docentes e produtores do projeto. Conforme mencionado anteriormente, ao editor cabe a decisão final da atmosfera que se deseja (as financiadoras desejam, no caso) para as produções. Com isso, pode-se alterar ou até mesmo subverter inteiramente um propósito de curta-metragem planejado pelos participantes das oficinas, mas que não venham a atender aos interesses institucionais das financiadoras.

Longe de encerrar as discussões aqui propostas, uma possível reflexão, à qual se pode chegar, ao final deste artigo, é a de que entre os participantes – docentes e, sobretudo, alunos – da oficina realizada em Cotia, em 2009, a percepção acerca da tensão “realidade/evidência” *versus* “ficção/representação” (KOSSOY, 2009; NAPOLITANO, 2005) no audiovisual esteja ausente, justamente pelo fato de estes não identificarem, na íntegra, os mecanismos de produção do audiovisual.

A partir desta constatação, podem-se considerar as múltiplas noções que esses agentes culturais constroem acerca de história e até mesmo da própria linguagem audiovisual. Aqui, serão destacadas duas. A primeira delas é a de que, conforme já mencionado, o documentário deva ter um “pacto” com a realidade – o que acaba por descaracterizar a linguagem audiovisual enquanto sistema de representação na contemporaneidade.

A segunda, e talvez mais grave, refere-se à ausência da constatação dupla de que uma tecnologia – qualquer que seja – modifica a forma como os seres-humanos lidam com o mundo, mas, por serem produto direto da atividade humana, também é transformada constantemente pelos diferentes usos dados pelos próprios sujeitos, por meio do interrelacionamento indivisível entre indivíduo, sociedade e tecnologia (LÉVY, 2010).

Essa percepção, por parte dos participantes das oficinas, colocaria em pauta não só o fato de as câmeras de captação do audiovisual não garantirem a neutralidade da linguagem audiovisual (por serem objetivas e racionais), já que consistem em produtos fabricados

humanamente (por seres, ao mesmo tempo, objetivos/subjetivos e racionais/emotivos), mas também questionaria o que se conhece “popularmente” por documentário e audiovisual como um todo – fato que poderia proporcionar uma inovação da própria linguagem.

Considerando, pois, a importância da linguagem audiovisual na contemporaneidade como forma de expressão, de mediação das relações humanas e sociais e de representação de si mesmo, o reconhecimento dos mecanismos (explícitos e implícitos) de produção cinematográfica faz-se necessário, para que os agentes culturais, produtores do curta-metragem *Tia Dita – no raiar da aurora*, bem como todos os demais participantes do projeto *Oficinas Tela Brasil* (sobretudo alunos) modifique a noção construída acerca de “realidade” no audiovisual e, conseqüentemente, de história.

## REFERÊNCIAS

- AUGÉ, M. **Não lugares**. Introdução a uma antropologia da super modernidade. Campinas: Papirus, 2013.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. São Paulo: Zahar, 2009.
- BARBERO, J. **La educación desde La comunicación**. Argentina: Grupo Editorial Norma, 2001.
- BARROS, J. **Cinema-história**. Teoria e representações sociais no cinema. São Paulo: Apicuri, 2012.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRASIL. Lei nº 8.133, de 23 de dezembro de 1991. **Dispõe sobre a criação de políticas públicas para a cultura nacional**. Lei Rouanet, Brasília. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/18313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18313cons.htm)>. Acesso em: 12 de outubro de 2015.
- FERRO, M. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- HAGEMeyer, R. **História & Audiovisual**. São Paulo: Autêntica, 2012.
- HALL. S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LÉVY, P. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Loyola, 2010.

MARTINO, L. **Teoria da comunicação**. Ideias, conceitos e métodos. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

MOREIRA, J; PASQUALE P; DUBNER A. **Dicionário de termos de marketing**. São Paulo: Atlas, 2009.

NAPOLITANO, M. *et al.* A história depois do papel. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

PEIRCE. C. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENTEADO, W. **Jongueiros do Tamandaré**. Devoção, memória e identidade social no ritual do jongo em Guaratinguetá. SP. São Paulo: Annablume, 2010.

PORTAL TELA BRASIL. **Caderno pedagógico**. Oficinas Tela Brasil. Disponível em: <[http://www.telabr.com.br/\\_conteudo/download/oficinas/caderno\\_pedagogico.pdf](http://www.telabr.com.br/_conteudo/download/oficinas/caderno_pedagogico.pdf)>. Acesso em 12 de outubro de 2015.

\_\_\_\_\_. **Caderno Pedagógico**. Claquete. Disponível em: <[http://www.telabr.com.br/\\_conteudo/download/oficinas/caderno\\_pedagogico.pdf](http://www.telabr.com.br/_conteudo/download/oficinas/caderno_pedagogico.pdf)>. Acesso em 14 de outubro de 2015.

\_\_\_\_\_. **Tia Dita – no raiar da aurora**. Material Bruto. Disponível em: <<http://www.telabr.com.br/oficinas-virtuais/documentario/exercicio/#/faca-seu-documentario>>. Acesso em 21 de outubro de 2015.

REVISTA MARKETING CULTURAL ONLINE. **O que é Marketing Cultural?** Disponível em: <<http://www.marketingcultural.com.br/oquemktcultural.asp?url=O%20que%20E9%20Mkt.%20Cultural&sessao=%20oqueemarketingcultural>>. Acesso em 16 de outubro de 2015.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano**. São Paulo: Thomson, 2003.

SANTOS, AP. **O audiovisual como documento histórico**. Disponível em: <<http://problemasmetodologicos.files.wordpress.com/2011/11/audiovisualdocumento.pdf>>. Acesso em 15 de outubro de 2015.

SEVCENKO, N. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa**. Companhia das Letras: São Paulo, 2004.

YOUTUBE. **Compositora musical e escritora Tia Dita/Dona Bina no Esquina da Cultura – JustTV – 27/06/12**. Disponível em: <<http://youtu.be/uN4mRIe7Ars>>. Acesso em: 12 de outubro de 2015.

**Como Referenciar este Artigo, conforme ABNT:**

RIOS A.C. G; Oliveira, A. P. S. Realidades E Ficções No Audiovisual: Os Mecanismos De Produção Em Tia Dita – No Raiar Da Aurora. **Rev. FSA**, Teresina, v. 13, n. 1, art. 8, p. 133-158, jan./fev. 2016.

<b>Contribuição dos Autores</b>	<b>A. C. G. Rios</b>	<b>A. P. S. Oliveira</b>
1) concepção e planejamento.	X	
2) análise e interpretação dos dados.	X	X
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X	X
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X	