



## **O Documentário Televisivo Como Texto Cultural: Narrando Uma Opção Metodológica<sup>1</sup>**

Igor Sacramento<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

### **Resumo**

Neste trabalho, esboço uma metodologia de análise do documentário televisivo que possa informar sobre a construção ideológica de sua narrativa numa determinada circunstância histórica. Para isso, travo um diálogo entre Douglas Kellner (2001), Fredric Jameson (1995), Mikhail Bakhtin (1981, 1992, 2004), Raymond Williams (1979, 1992, 2005) e autores brasileiros que recentemente estudaram o gênero. São discutidos os elementos que compõem tal gênero televisivo, sem que se esqueça de que tal composição é sempre mutável, dinâmica e viva, porque é ideológica.

### **Palavras-chave**

documentário televisivo; gênero; narrativa; texto cultural; ideologia.

### **Nota introdutória**

Para a minha dissertação de mestrado, estou estudando a presença e a participação de cineastas remanescentes do Cinema Novo em dois programas jornalísticos da Rede Globo – *Globo-Shell Especial* e seu sucessor *Globo Repórter* –, entre 1971 e 1986. Tenho me dedicado a entender que condições permitiram a colaboração de David Neves, Dib Lutfi, Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno, Gustavo Dahl, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares e Walter Lima Júnior com a maior rede de televisão do país. Além de uma revisão da literatura sobre a televisão, o cinema e a cultura brasileiros, estão sendo realizadas entrevistas com cineastas e jornalistas envolvidos com os programas assim como estão sendo colhidas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação Audiovisual.

<sup>2</sup> Jornalista e mestrando em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Atualmente, dedica-se à escritura de sua dissertação de mestrado, “Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo (1971-1986)”, em que estuda a presença e a participação de cineastas identificados com o Cinema Novo em dois programas jornalísticos da *Rede Globo – Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*. Para contato, o endereço eletrônico é [igorsacramento@gmail.com](mailto:igorsacramento@gmail.com).



informações na imprensa da época em relação à televisão, aos dois jornalísticos e aos documentários dirigidos por aqueles cineastas.

Entretanto, durante o percurso, surgiu mais um problema. Não poderia escrever essa história sem considerar os documentários. Pensando nisso, além dos comentários presentes nos periódicos e nas memórias dos envolvidos, escolhi analisar três filmes dirigidos por Eduardo Coutinho e por João Batista de Andrade.<sup>3</sup> Outra pergunta, então, surgiu: como?

### **O documentário televisivo como gênero narrativo**

Recentes publicações sobre os gêneros televisivos pouco abordam o documentário. Elizabeth Bastos Duarte, no ensaio “Entre gêneros/subgêneros e formatos” (2004), argumenta que o gênero é uma estratégia de comunicabilidade que se faz presente no texto, como uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e o de consumo e que se constitui a partir do reconhecimento de algumas regularidades por parte do telespectador durante sua leitura.

Nessa perspectiva, os subgêneros são a manifestação concreta da “abstração” do gênero, enquanto os formatos são as opções estéticas para a realização de cada subgênero. Duarte distingue os gêneros e seus subgêneros da seguinte maneira: a meta-realidade (telejornais, documentários, reportagens, entrevistas) é um tipo de realidade discursiva que tem referência direta com o mundo exterior, com o natural, com o real; a supra-realidade (telenovelas, minisséries, seriados, telefilmes) é a que não tem compromisso direto com o real, mas que produz produtos ficcionais com uma coerência interna que simula o real; e, enfim, a para-realidade (*reality shows*), que tem por base acontecimentos construídos no interior da própria televisão, é um “real artificial”, um “real dissimulado”.

Por sua vez, José Carlos Aronchi de Souza (2004: 145-146), ao descrever 37 gêneros e 31 formatos na televisão brasileira, concebe o documentário como “um gênero com raízes históricas no cinema” que preza pela “seriedade” e pelo “aprofundamento do tema com entrevistas e produção de imagens em diversos locais”, buscando o máximo de informações possíveis. O autor reconhece que, no passado,

---

<sup>3</sup> Dentro da perspectiva que aqui será formulada, escrevi dois trabalhos, ambos de 2006, em que são dados os primeiros passos: “Coutinho na TV: um cineasta de esquerda fazendo jornalismo” e “Da celebração à punição: a televisão de João Batista de Andrade (1972-1979)”. Em 2007, em função da conquista do Prêmio Francisco Morel, da Intercom, o primeiro trabalho foi publicado no livro *Ícones da sociedade midiática*, organizado pelos professores José Marques de Melo e Raquel Paiva e editado pela Editora Mauad.

*Globo Repórter* e *SBT Repórter* eram os programas que mais se filiavam ao gênero, mas, que, por razões mercadológicas, passaram a reduzir seus tempos de duração, o que desvirtuou “o caráter de documentário” das produções, que passaram a merecer “apenas o crédito de grande reportagem”. Para Souza, apenas a *TV Cultura* produz documentários, por permitir “uma duração suficiente para tentar mostrar todos os ângulos da questão”.

Ao contrário dessas definições, num trabalho específico sobre o documentário televisivo, Cristina Teixeira Vieira Melo, Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes e Wilma Peregrino de Moraes (2000) afastam-se da conceituação do documentário como simplesmente “mais profundo” em relação a outros gêneros jornalísticos televisivos (reportagem, grande reportagem, notícia) para buscar elementos narrativos que o difiram daqueles. Acreditando que a narrativa não é privilégio da ficção, elas argumentam, baseadas em Manuela Penafria (1999), que o documentário não pode ser entendido como uma mera documentação, mas como um processo ativo de fabricação de valores, significados, conceitos e orientações sobre a realidade, (re)criando-a, quando se vale de depoimentos, de imagens de arquivo, de reconstituições dramatizadas, de narrador e de outras estratégias narrativas. É, portanto, um ato de construção do mundo ao mesmo tempo em que é um ato de posicionamento no mundo.

O documentário tem como principal marca o caráter autoral, que corresponde à maneira “como se dá voz aos outros”, à presença de “paráfrases discursivas” e a um “efeito de sentido monofônico”. As autoras anotam mais duas características comuns às narrativas do gênero documentário: discurso sobre o real e registro *in loco*. Enquanto essas características seriam fixas, há outras que são flutuantes e dependem das opções do autor. São elas: tipo de mídia (vídeo, cinema, televisão); temática; presença do locutor; uso de depoimentos; uso de reconstituições; uso de personagens ficcionais e uso de documentos históricos.

Melo, Moraes e Gomes (2000) reconhecem que esse processo de “fabricação do real” no documentário televisivo assim como em outros gêneros jornalísticos só é possível pela polifonia. Retomando Mikhail Bakhtin (1992), as autoras buscam no texto a reunião de diferentes vozes (idéias e concepções de mundo) que podem ser dissonantes umas em relação às outras, mas que se cruzam, se complementam e se polemizam no espaço textual. Correlato a esse conceito está o de dialogismo, que, como elas afirmam, diz respeito ao fato de que cada texto se organiza em diálogo com outros.

Nesse sentido, Bakhtin (1992: 356) compreende que todo discurso estabelece um elo dentro da cadeia dialógica das relações sócias-histórias. Nas palavras dele: “O texto é um tecido de muitas vozes, de muitos textos ou discursos”. Se o texto é um tecido, é uma trama de muitos fios. É uma narrativa constituída por diferentes vozes sociais. Cabe, então, ao analista perceber a existência dessas vozes e a sua procedência. E mais: como o contexto e o texto se constituem mutuamente, uma vez que fazem parte do mesmo processo social.

De diferentes maneiras, nos trabalhos apresentados até agora são dados alguns elementos que constituem uma narrativa *abstrata* do documentário. Toma-se em todas elas a conceituação a partir de um processo que decorre da própria análise de outras obras, em busca de uma certa regularidade que possa caracterizar a formação de um gênero. Tal postura é tributária da análise estruturalista da literatura, como observa Leyla Perrone-Moisés (2004: 9-15), ao apresentar o livro *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov. Nessa abordagem, é criado um “movimento circular”: das obras particulares extrai-se o modelo, que será em seguida aplicado a outras obras particulares. Ao se realizar esse circuito, seriam elucidados “a natureza e os moldes do fenômeno literário”, ou, no nosso caso, do documentário televisivo. Busca-se o modelo, o abstrato, o sistema de regras, enfim, a gramática.

Todorov (2004, 2003) consolida os fundamentos de uma gramática da narrativa, que não tem, estritamente, um sentido normativo, mas está relacionada ao conhecimento e à classificação de estruturas narrativas. Pelas palavras do autor (2004: 80), aprendemos que análise estrutural da narrativa nunca será uma descrição de uma obra completa, mas, pelo contrário, tratar-se-á de considerar a manifestação de uma estrutura abstrata da qual ela é apenas uma das realizações possíveis. O conhecimento dessa estrutura é que o verdadeiro objeto de estudo.

Seu objetivo, portanto, é analisar o discurso literário, ou, como chama Todorov (2004: 84), a “literatura virtual”. É essa virtualidade que permite que sejam produzidas as categorias, resultando na elaboração de um quadro dos “possíveis literários”. Para ele, a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, na qualidade de literatura, antes de se preocupar em estabelecer sua relação com algo diferente dela, como a vida social, por exemplo. Para ele, um estudo da narrativa que leve muito em conta a sociedade pode redundar num “sociologismo” que pouco acrescenta ao entendimento do discurso literário.

Em *Poética da Prosa*, Todorov (2003: 124) resume seu projeto e mostra que “uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar, resultando num estado de desequilíbrio”. Então, como descreve, existe uma ação em sentido inverso que restabelece o equilíbrio. Este é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos. Todorov conclui que existem dois tipos de episódios na narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro. É, portanto, este estado em que se materializa a intriga, o “nó” da trama, uma imitação semântica da ação real. A intriga é o engaste, o enredo, a síntese da narrativa.

Num trabalho em que estão resumidas as principais teorias da narrativa, María Eugenia Contursi e Fabíola Ferro (2000) defendem que todo texto é uma “estrutura sequencial”, integrada por um número indefinido de propostas. É uma unidade interligada por um movimento duplo: a sequencialidade (a estrutura hierárquica em que se integram as propostas) e a conectividade (o modo como se sucedem as propostas). Fazendo lembrar dos postulados de Todorov, Contursi e Ferro (2000: 28) afirmam que:

A especificidade da narrativa é dada pela passagem de uma simples sucessão linear e temporal para a lógica singular do relato que, por sua parte, se caracteriza por introduzir um problema por meio da inserção de uma complicação e uma resolução entre a situação inicial e a final (como parte da transformação do processo).

Apesar de não se concentrar na análise do documentário como um gênero televisivo<sup>4</sup>, Arlindo Machado (2000: 67-80) traz também questões instigantes para este trabalho. Ele acredita que os conceitos de gênero usados atualmente não têm dado conta de sua complexidade, sendo preciso então recorrer a uma conceituação mais flexível e adaptável ao mundo contemporâneo. Machado recorre ao pensamento de Bakhtin (1981) Para o teórico russo, o gênero sempre é e não o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo, uma vez que “o gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a sua vida” (BAKHTIN, 1981: 91). Esta concepção revela que os gêneros são categorias mutáveis e heterogêneas, uma vez que eles são diferentes entre si ao mesmo tempo em que estão em constante diálogo com seus outros. O gênero nunca é dado

---

<sup>4</sup> Em *A televisão levada a sério* (2000: 105), o autor, ao tratar do telejornal, especula como seriam os programas informativos na televisão, se o documentário fosse adotado como gênero hegemônico na televisão. Seriam assim: “um apresentador que recita um texto absolutamente coeso e sistemático, preparado por roteiristas e assessorado por especialistas, enquanto mostra imagens e sons relacionados com esse texto”.



somente e exclusivamente pelo texto, nunca está em si, nunca é prévio, mas nas relações. Os gêneros, como reforça Bakhtin, são construídos *entre* homens, no diálogo e não na cabeça de um só homem.

No caso do documentário televisivo, o ensinamento de Bakhtin é importante por diversos motivos. Ele cobra que sejam analisadas a linguagem de cada obra e de que maneira ela se constitui como gênero e como o transforma, em que pesam as opções individuais (que também são sociais) e o próprio desenvolvimento da televisão assim como do programa em que ele é transmitido. Tudo isto só acontece em função do diálogo entre os profissionais envolvidos, a instituição e a sociedade. Nenhuma produção está isenta das transformações sociais. Elas estão em constante mudança e a mutação e isso é o principal objeto de estudo, porque ele reconhece o processo como uma atividade ideológica. Desse modo, as variações do gênero são socioculturais e históricas e são forjadas para atender interesses específicos.

Nesse sentido, diferente do “estudo puro” do gênero (TODOROV, 2004: 79), deve haver o estudo do concreto, o que implica o exame de um organismo vivo, mutável, híbrido, impuro - ideológico. Aprendemos com Bakhtin que tais questões não podem ser abandonadas na análise da obra de qualquer gênero. A regularidade deve ser estudada na sua relação recíproca com a irregularidade. O abstrato e o concreto, o estável e o instável se constituem numa relação mútua, orgânica e viva, porque fazem parte uma mesma formação, de um mesmo processo.

Articulando essas propostas ao vocabulário de Marshall McLuhan (1971), Machado (2000: 19) demonstra sua preocupação com o fato de a maioria dos estudos sobre a televisão no Brasil terem privilegiado uma “abordagem macroscópica” em que o meio aparece apenas como uma estrutura abstrata de gerenciamento, financiamento e controle. Então, ele propõe: “O contexto, a estrutura externa, a base tecnológica também contam, é claro, mas eles não explicam nada se não estiverem referidos àquilo que mobiliza tanto produtores quanto telespectadores: as imagens e os sons que constituem a ‘mensagem’ televisual”.

Num trabalho mais recente, escrito em parceria com Marta Lucía Vélez, Machado (2007: 2-3), mais próximo das posições de Raymond Williams (2005), pondera:

Se, nos tempos mais ortodoxos do estruturalismo, o que importava era o “texto” e apenas o “texto” (isto é, a obra na sua materialidade, o que nela está impresso em termos de imagem e som), hoje a análise de um trabalho audiovisual não descarta também os sub-textos

relacionados a esse trabalho: as restrições (econômicas, políticas, institucionais, tecnológicas) impostas ao processo de realização, o diálogo do trabalho com o espaço e tempo de sua produção, a maneira como ele foi “lido” (aceito, rejeitado, criticado, interpretado) pelas diferentes parcelas do seu público e assim por diante. Alguns detalhes fundamentais para a análise de um programa de televisão, por exemplo, podem não estar dados no próprio “texto” do programa, mas precisam ser buscados em outros materiais (documentos de produção, textos jornalísticos relacionados ao trabalho, depoimentos da equipe produtora, análise de recepção, análise de conjuntura etc).

Em trabalho publicado pela primeira vez em 1971, Williams (2005) insiste em afirmar que a televisão é uma tecnologia (na época, nova tecnologia) que é parte da cultura material cotidiana e que as suas formas estabelecem uma complexa relação com outros tipos de cultura e de atividades sociais existentes. Todavia, esta relação não faz com que as formas televisivas sejam idênticas ao que já existia. Um jornal não é igual a um telejornal. O último não é mera derivação do outro. Desse modo, um documentário televisivo não é à imagem e à semelhança de um documentário cinematográfico. Eles, certamente, estão relacionados, mas são produzidos em diferentes mídias que têm histórias e usos distintos.

Para Williams (2005: 39-76), as formas da televisão (como as de qualquer mídia) são sempre socialmente construídas. Elas devem ser encaradas como uma “produção cultural material”, com objetivos e interesses específicos e fazendo parte de relações também específicas, visto que tais formas constituem um momento histórico e são constituídas por ele. Williams, então, rejeita as teorias que se atenham à dimensão tecnológica – e estética – da televisão por meio de análises imanentes, que, “em si”, demonstram o impacto e o valor da mídia e de seus programas. Para ele, ao contrário, é preciso lidar com os “usos sociais da televisão” e das restrições socioculturais e históricas imbricadas.

Nesse momento, é preciso lembrar a definição de ideologia proposta por Williams (1979). Para o autor, a consciência e seus produtos são sempre, embora variáveis, partes do “processo social material” (WILLIAMS, 1979: 67). A imaginação, o pensamento e a criação artística não podem ser excluídos dele, pois fazer isso é o mesmo erro que reduzir todos os processos sociais materiais a meros meios técnicos para alguma “outra vida”, abstrata. Williams (1979: 75), portanto, reconhece que há uma necessidade de não só descrever os produtos, mas também os processos de toda significação, inclusive a valorativa e se aproxima da distinção feita por Bakhtin (2004) entre “ideológico” e “ideologia”: “Volochinov [Bakhtin] usa ‘ideológico’ para

descrever o processo da produção do significado através dos signos, e ‘ideologia’ é tomada como a dimensão da experiência social, na qual significados e valores são produzidos”.

Por tudo isso, no lugar de entender as restrições como “sub-textos”, como faz Machado (2000, 2007), é preciso entendê-las como texto. E não só para o programa televisivo, mas para qualquer texto cultural, como veremos. As diferentes posições, comportamentos e vivências, os conflitos e as relações de poder também são “os textos” e o são porque eles não existem em estado puro; são ideológicos. O texto, como um gênero vivo, não pode ser visto como autônomo em relação à realidade ou como “reflexo” dela.

Como ensinou Bakhtin (2004), a realidade está sempre presente nos textos e por textos ela é constituída, uma vez que todo signo a reflete e a refrata. Nesse sentido, nenhum texto reproduz da realidade, mas é um fragmento material dela. Portanto, cabe ao analista examinar a produção social da linguagem. Bakhtin (2004: 44) ainda sugere as seguintes posturas metodológicas:

Não separar a ideologia da realidade material do signo (colocando-a no campo da “consciência” ou qualquer outra esfera fugidia e indefinível); não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social (entendendo-se que o signo faz parte de um sistema de comunicação social organizada e que não tem existência fora deste sistema, a não ser como objeto físico); e não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material (infra-estrutura).

Para o teórico russo, tudo que é ideológico é signo e sem signo não existe ideologia. Ele ainda afirma que o signo se torna uma arena onde se desenvolvem as lutas sociais. Bakhtin acrescenta que não se deve subtrair o signo das tensões sociais, pois ele se tornaria débil. Deve-se estudá-lo como um objeto vivo e móvel. A análise do signo não pode negar que o mundo exterior o constitui e que é constituído por ele. Bakhtin (2004: 119) identifica a “ideologia oficial” como correspondente ao que é dominante, que procura se implantar como uma concepção única e completa do mundo e que é relativamente mais estável, e a “ideologia do cotidiano”, que é aquela que construída nos encontros e nas relações fortuitas, é relativamente instável. Todavia, ambas formam uma mesma formação ideológica, numa relação recíproca, o que demonstra o processo global de produção e reprodução social de que fazem parte.

Depois da leitura de Bakhtin e de Williams, então, temos de considerar que a análise da narrativa (e de qualquer produto cultural) como uma análise ideológica. Não

se trata, portanto, meramente da poética (do estudo das estruturas formais), como quer as abordagens formalistas de que Todorov é herdeiro, mas é uma análise da poética como um fenômeno social e que dele não pode ser nunca separado. Não se pode decantar nenhum produtor cultural e sua narrativa da realidade social em que eles foram possíveis. Reconstituir o ideológico com base nesses autores é o fundamental para a proposta que está sendo aqui esboçada.<sup>5</sup> Pensando nisso, trago mais uma contribuição: a de Douglas Kellner (2001), de desenvolveu uma metodologia de análise a partir dessas e de outras perspectivas.

### **O documentário televisivo como texto cultural**

No livro *A cultura da mídia*,<sup>6</sup> Kellner (2001: 123) argumenta que os textos da cultura da mídia não são intrinsecamente coisa alguma, mas incorporam “vários discursos, posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos (por exemplo, cinematográficos, televisivos, musicais) que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente”. Todavia, pelo contrário, tais posições são específicas e podem ser verificadas pelo estabelecimento de uma relação deles com os discursos e com os debates políticos de sua época, com outras produções culturais referentes a temas semelhantes e com motivos ideológicos que, presentes na cultura, estão em ação em determinado texto.

Tal concepção do autor se embasa na “virada cultural” (cf. HALL, 1997) que concebe a linguagem não como um relato do social, mas como constituinte dele.<sup>7</sup> A partir dessa abordagem, entende-se que *todas* as práticas sociais, na medida em que sejam relevantes para o significado ou requeiram significado para funcionarem, têm uma dimensão cultural. Se o social é constituído pela linguagem e pela cultura, portanto,

---

<sup>5</sup> Ciente da vizinhança das formulações sobre ideologia elaboradas por Bakhtin (2004) e por Williams (1979), Terry Eagleton (1997: 55) comenta que, para seguir as trilhas abertas por aqueles dois autores, é preciso reconhecer o conflito potencial entre as formas de consciência “prática” e “oficial” e a possibilidade de identificar relações variáveis entre elas: acordo, ajuste, incorporação, oposição total. Bakhtin e Williams recusam as concepções da ideologia que tomam a “consciência prática” como um mero reflexo das idéias dominantes.

<sup>6</sup> O autor introduz sua tese central da seguinte maneira: “Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculo ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. (...) [A cultura da mídia] ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje” (KELLNER, 2001: 9).

<sup>7</sup> Também podem ser encontradas tais preocupações epistemológicas no projeto de linguagem elaborado por Mikhail Bakhtin, em 1929, quando publicou *Marxismo e filosofia da linguagem*, antes da década de 1970, a partir da qual essas questões se avolumaram.

ele pode ser analisado como um texto. Isso implica dizer, em outras palavras, que os textos culturais não representam a realidade, eles são a realidade.

Colaborando com essa perspectiva, Kellner (2001: 124) enfatiza a “dimensão cultural” dos textos midiáticos e ainda ressalta o envolvimento desses no terreno de disputas ideológicas da época em que foram produzidos. Nesse sentido, ele cobra do estudioso da cultura uma análise que evidencie “momentos ideológicos e utópicos da cultura da mídia”. Uma vez que os textos midiáticos, como linguagem, constituem o social, eles não podem ser analisados estáveis, monológicos, mortos, mas como práticas dinâmicas que assumem diferentes e, até mesmo, conflituosas posições. Eles incorporam, de alguma maneira, ideologias e utopias de uma época.

Fredric Jameson no ensaio “Reificação e utopia na cultura de massa” (1995) afirma que as obras da cultura de massa têm de ser entendidas em suas dimensões legitimadoras e contestadoras da ordem, uma vez que elas mostram ao mesmo tempo e em determinados pontos como a sociedade é e como ela deveria ser. Para o pensador norte-americano, ao mesmo tempo em que não se deve subestimar o poder da indústria cultural em transformar as idéias mais críticas em mercadoria, não se deve negar tampouco que exista nela a repercussão das contradições de uma época. Nesse sentido, Jameson (1995: 35) acredita que a cultura de massa contém “o nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social, tanto no modo como a vivemos agora [ideologias] como naquele – que sentimos no nosso íntimo – deveria ser [utopias]”. Desse modo, um estudo cultural crítico não pode somente identificar as ideologias dominantes, mas deve também detectar momentos utópicos, contestadores, subversivos e emancipatórios nos construtos ideológicos que são contrapostos às formas vigentes de dominação.

Reconhecendo a posição de Jameson (1995) e voltando a proposta de que “todo filme é político”, que desenvolveu em parceria com Michael Ryan (1988),<sup>8</sup> Kellner (2001: 135), desenvolve sua metodologia: “os filmes e outras formas de cultura da mídia devem ser analisados como textos ideológicos em *contexto* e *relação*”. Nesse sentido, o estudioso da cultura deve ler os textos culturais na busca de lutas reais dentro da cultura e da sociedade de um tempo, colocando a análise ideológica em meio aos debates e conflitos sóciopolíticos existentes. Como interpreta Kellner (2001: 144), a

---

<sup>8</sup> Nesse trabalho, os autores reconstituem, a partir de filmes de Hollywood, o terreno de lutas ideológicas que assolava os EUA nas décadas de 1970 e de 1980, em que, além da crise econômica, viram ameaçados o seu domínio político internacional pela expansão do socialismo.

ideologia tem duas faces: contém erros, mistificações e técnicas de manipulação e de dominação, mas também contém um “resíduo ou excedente utópico” que pode ser usado pela crítica social na afirmação política. Dessa maneira, devem ser problematizadas as nuances existentes em todo texto cultural, que não integra uma posição ideológica pura e coerente.

Temos, então, que os textos da cultura da mídia devem ser entendidos como num “terreno de disputa” que reproduz, em nível cultural, os conflitos fundamentais da sociedade, porque dela faz parte, e não é exclusivamente um instrumento de dominação, externo ao social, controlando-o. Assim, Kellner (2001: 135-136) descreveu sua metodologia:

Um modo de delinear as ideologias da cultura da mídia é ver sua produção *em relação*, situando os filmes, por exemplo, dentro de seu gênero, de seu ciclo e de seu contexto histórico, sóciopolítico e econômico. Ver filmes *em contexto* significa ver como eles se relacionam com outros filmes do conjunto e como os gêneros transcodificam posições ideológicas.

O deslocamento teórico proposto por Keller desembocou no que chamou de *crítica diagnóstica*. Ela consiste na interpretação política dos textos da cultura da mídia para analisar as lutas e posições políticas opostas, com seus relativos pontos fortes e fracos, tentando, assim, discernir como a cultura da mídia mobiliza desejos, sentimentos, emoções crenças e visões, transformando-os em várias posições de sujeito, e como estas respaldam uma posição política ou outra. Kellner ensina que a crítica diagnóstica deve usar a história para ler os textos e os textos para ler a história. Só com esta leitura dualista será possível compreender as múltiplas relações existentes entre textos e contextos, entre cultura da mídia e história. Sendo assim, tal crítica é capaz de mostrar o quanto é complexa, contraditória e questionada a hegemonia, uma vez que ela é da ordem da pluralidade, sendo constituída por diferentes textos. Como mostra o autor, as diferentes posições ideológicas são transmitidas em filmes por imagens, figuras, posicionamentos de câmera, enquadramentos, cenas, códigos genéricos e pela narrativa como um todo.

Todavia, Kellner (2001: 63-64) reconhece que essa abordagem tem de ser fundamentada pelo “materialismo cultural” de Williams (1979, 1992, 2005). Nesse sentido, tem de ser estudado o sistema que constrange o que pode e não pode ser produzido, que impõe limites e possibilidades para a produção cultural e que permite a análise dos efeitos materiais da cultura da mídia, como partes dos textos culturais (ou



das “artes”, como chama Williams) e não como um elemento externo. Se for exterior, é um exterior constitutivo.

Na próxima seção, retomando as contribuições dos autores aqui apresentados, demonstro como pretendo fazer uma análise ideológica do documentário televisivo.

### **Uma metodologia de análise do documentário televisivo**

Como resposta às propostas lidas, proponho que a análise do documentário televisivo contemple os seguintes aspectos: a construção ideológica da narrativa; as condições de produção; as relações com o cenário midiático e o contexto sociocultural e político. Essa distinção é meramente esquemática e não contempla, certamente, todo o processo social material de que tais produtos fazem parte, mas, por outro lado, reconhece-o como parte do texto. Todavia, a intenção da distinção que será proposta é problematizar algumas questões que podem ser abordadas numa análise que se pretenda materialista. Não se quer, portanto, que elas sejam entendidas como “camadas” de observação. A questão, então, é analisar como os textos midiáticos e a história se articulam.

Para uma análise da *construção ideológica da narrativa*, temos de estar atentos a como se constrói a realidade em seu discurso, como é apresentado, problematizado e resolvido o problema, a como são usados os depoimentos, os documentos e a dramatização, ao que é dito pelo locutor, ao modo como textos e imagens constroem o lugar onde se dão as falas e os seus personagens. A tomada (a seleção de imagens na filmagem), a edição, a montagem, a utilização de diferentes planos, o posicionamento de câmera, a duração de um plano-sequência e outros elementos da linguagem também devem ser tratados como ideológicos, porque eles têm intenções. A produção estética tem de estar articulada à cosmovisão dos autores e produtores do documentário e dos diretores da emissora.

A sucessão de escolhas feita ao longo da narrativa do documentário não pode ser entendida como “abstração”. Elas são ideológicas sempre, na medida em que constituem diferentes posições nos mais distintos debates – da instituição em que foi feita, da estética televisiva e cinematográfica no trato do documental, da abordagem da temática tratada no programa em outras mídias (jornais, revistas, cinemas, livros), da trajetória do autor dentro do campo a que se filia (jornalismo, televisão ou cinema, por exemplo) e do contexto sociocultural e político em que foi produzido. Enfim, as relações entre homens e as posições deles são sempre relações ideológicas. Sabendo

disso, analisar como se processam na narrativa do documentário a resposta a esses outros textos, a esses outros terrenos de disputa, é o maior objetivo.

Para garantir mais nuances à análise, outras ações são necessárias. Entre elas, está o estudo das *condições de produção*, que diz respeito ao exame da relação do documentário com a organização em que ele foi produzido. Assim é, porque não podemos deixar de estudar, como sugere Williams (1992: 67), as “relações sociais de produção”, enfocando as suas múltiplas determinações históricas, que não se limitam à econômica. Desse modo, não se pode esquecer do momento histórico da emissora da televisão em que o documentário foi exibido. Devem ser postas em questão a história daquela emissora tanto como instituição sociocultural e política (em que se enfatiza a relação com o Estado e com outras instituições midiáticas assim como se aborda o seu posicionamento em meio a outras emissoras televisivas) quanto como produtora de estética e de cultura (em que se prioriza a relação complexa entre os gêneros e formatos televisivos com a sociedade e com a cultura em que são desenvolvidas).

Ainda é importante tratar da história do programa em que o documentário foi exibido. Isto serve para que sejam mostradas as maneiras pelas quais o documentário se articula com o que já foi exibido pelo programa, focalizando como são continuadas e interrompidas as formas que constituem o projeto do programa. Dessa maneira, não é possível perceber isto sem que sejam feitas comparações com outros documentários exibidos por aquele programa específico e, se necessário, comparar com documentários exibidos em programas da mesma emissora assim como aqueles veiculados em outras no período determinado.

Outra questão que não pode deixar de ser tratada são *as relações com o cenário midiático*. O documentário televisivo deve ser situado dentro do gênero a que se filia e do programa de que fez parte num determinando contexto histórico. Devem ser percebidas quais são as aproximações e os distanciamentos de uma obra em particular com o coletivo de que ela faz parte. Deve também ser notado ainda como o documentário para a televisão se relaciona com outros textos da cultura da mídia – filmes, reportagens televisivas, matérias na imprensa do conjunto da época em que foi produzido. Também se deve tratar do efeito provocado pelo programa e dos significados e dos valores que são a eles relacionados. Artigos e reportagens em jornais e revistas ou até mesmo comentário feitos na própria televisão em relação ao documentário também devem ser incorporados à análise. As diversas formas de recepção ajudam a materializar o terreno de lutas em que o programa se circunscreve.



Outra ação crucial é a de abordar o *contexto sociocultural e político*. Aqui, devem ser identificadas as diversas forças atuantes no terreno de lutas em que o documentário se insere e como eles se constituem mutuamente. Buscando compreender a partir do documentário a situação política em que ele se encontra, é preciso mostrar como ela se materializa, de algum modo, em obras concretas assim como perceber como se relacionaram os sujeitos envolvidos com o processo, e as múltiplas pressões a que estavam submetidos no cotidiano de planejamento e realização da obra.

A perspectiva apresentada aqui, de maneira preliminar, se esforça para que as posições ideológicas que estão presentes em todas as narrativas não se naturalizem. Nenhuma narrativa pode ser analisada sem que seja tratada a realidade social que ela constrói e que, ao mesmo tempo, também a constrói. Esta dualidade é fundamental. As obras têm de ser analisadas em sua concretude, em particular, em conjunto e em contexto ao mesmo tempo.

### Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1981.

CONTURSI, Maria Eugenia e FERRO, Fabiola. *La narración: usos y teorías*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

DUARTE, Elizabeth Bastos. “Entre gêneros/subgêneros e formatos”. In: \_\_\_\_\_. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora Boitempo, 1997.

HALL, Stuart. “The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time”. In: THOMPSON, Kenneth (ed.). *Media and cultural regulation*. London: The Open University; SAGE Publications, 1997.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

\_\_\_\_\_. e RYAN, Michael. *Camera politica: the politics and ideology of contemporary Hollywood film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.



JAMESON, Fredric. “Reificação e utopia na cultura de massa”. In: \_\_\_\_\_. *As marcas do visível*. São Paulo: Edições Graal, 1995.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

\_\_\_\_\_ e VÉLEZ, Marta Lucía. “Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão”. IN: *E-COMPÓS*. Brasília: Compós, 2007. [http://www.compos.org.br/e-compos/adm/documentos/ecompos08\\_abril2007\\_machado\\_velez.pdf](http://www.compos.org.br/e-compos/adm/documentos/ecompos08_abril2007_machado_velez.pdf). Acessado em 23/05/2007.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de, MORAIS, Wilma. Peregrino de e GOMES, Isaltina Maria de Azevedo Mello. “O documentário como gênero jornalístico televisivo”. In: XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). Manaus: Intercom, 2000.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Apresentação”. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva: 2004.

SACRAMENTO, Igor. “Coutinho na TV: um cineasta de esquerda fazendo jornalismo”. In: MELO, José Marques de; PAIVA, Raquel (orgs.). *Ícones da sociedade midiática: da aldeia de McLuhan ao planeta de Bill Gates*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

\_\_\_\_\_. “Da celebração à punição: a televisão de João Batista de Andrade (1972-1979)”. In: *Revista do Jornalismo Brasileiro*. São Paulo: USP, 2006. [http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios7\\_a.htm](http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios7_a.htm). Acessado em 23/05/2007.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Editora Summus, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

\_\_\_\_\_. *Television: technology and cultural form*. London: Routledge, 2005.