



Nacionalismo, comunidade e memória no Brasil Imaginário do DOC-TV¹

Alexandre Figueirôa Ferreira²

Universidade Católica de Pernambuco

Resumo

O trabalho dá prosseguimento à pesquisa iniciada em 2006 e apresentada no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação em torno do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, o DOC-TV. Nossa proposta, agora, é analisar os documentários produzidos para a primeira edição intitulada “Brasil Imaginário”, a partir de estudos sobre o documentário, elaborados pelos teóricos Bill Nichols e Guy Gauthier, de modo a tentar estabelecer um sistema de classificação das obras realizadas e determinar como elas enquanto prática social se relacionam com o modelo político e ideológico do Estado brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave

Comunicação audiovisual; documentário; estado; Doc TV.

Introdução

Em trabalho apresentado no ano passado, com o título “Os documentários audiovisuais produzidos pelo estado brasileiro – o DOC TV”, analisamos o I Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, examinando o contexto em que o programa foi concebido e a postura geral adotada pelos realizadores que aderiram a essa ação governamental. A primeira série do projeto chamou-se “Brasil Imaginário” e financiou e apoiou 26 documentários, versando sobre a multiplicidade de expressões da cultura regional. Ao longo de um ano, e com o apoio da Associação Brasileira de Documentaristas, produtores e tevês públicas organizaram pólos regionais de produção em 20 estados brasileiros para selecionar, através de concursos públicos estaduais, os projetos de documentários realizados para o DOC TV. Os documentários se desenvolveram a partir de um amplo exercício de co-produção, que envolveu a

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual.

² Professor adjunto do curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, mestre em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP) e doutor em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Paris 3. Publicou *La Vague du Cinema Novo em France fut-elle une invention de la critique?* (Paris, L’Harmattan, 2000); *Cinema pernambucano: uma história em ciclos* (Recife, FCCR, 2001); *Cinema Novo, a onda do jovem cinema e sua recepção na França* (Campinas, Papyrus, 2004).



parceria dos canais públicos com empresas produtoras e realizadores independentes, movimentando o setor audiovisual nos estados participantes. Os documentários foram exibidos para todo o país pela TV Cultura.

As nossas primeiras conclusões a respeito do DOC-TV, em sua primeira versão, apontavam que o programa de alguma forma refletia a política de comunicação desenvolvida pelo governo e retomava procedimentos já experimentados em outros períodos de nossa história política e social. Assinalamos ainda que a série “Brasil Imaginário” reforçava as idéias de rearticulação da tradição e construção da identidade nacional, da valorização das manifestações culturais regionais e da história do país. O projeto, naquela ocasião, era marcado, sobretudo, pelo anseio de reconquistar no audiovisual um espaço de resistência na televisão e que foi interpretado, na maioria das vezes, tanto pelas comissões de seleção quanto pelos realizadores como necessidade de um olhar que retomava, mesmo inconscientemente, a ideologia do nacional-popular, apesar da conjuntura histórica bem diferente daquela vivida entre os anos 60 e 80.

Nos temas escolhidos e na tendência da abordagem dos documentários produzidos e exibidos pelo DOC TV, na sua primeira edição, a identidade nacional é revelada pelas diferenças regionais e a história passa a ser contada a partir da memória do povo e não da versão oficial institucionalizada. Os heróis são, de preferência, os heróis das novas forças dirigentes do país – líderes populares, pessoas perseguidas por governos ditatoriais, artistas engajados nas lutas sociais – e alguns dos personagens ouvidos pelos documentaristas são os novos representantes do poder. Observamos na série Brasil Imaginário o retorno do “mosaico da realidade brasileira”. Os documentários mostravam a situação de índios, negros, e judeus; músicas, mitos, lendas hábitos e tradições de regiões e de seus habitantes; escritos poéticos que refletem a alma do povo brasileiro; resistências às ditaduras de Getúlio Vargas e dos governos militares, a partir de 1964; e migrações que modificaram paisagens sociais do país. Uma diversidade de olhares sobre diferentes realidades para a construção da identidade nacional.

A escolha por temas da cultura popular mais tradicional e fatos históricos que marcaram a sociedade brasileira, pelo DOC TV, demonstra ainda o resgate da prática de resistência ao processo de globalização. Verifica-se, então, uma certa resistência às culturas estrangeiras e se reforça as identidades nacionais e locais. Uma busca da mítica cultura primitiva para reafirmar o caráter nacional. A cultura híbrida e urbana, resultado da miscigenação, da apropriação negociada entre cultura nacional e cultura cosmopolita,

muitas vezes, mediada pela televisão, aparece, mas atualizando uma questão já vista na produção audiovisual de outras épocas. A oposição entre rural e urbano tão comum em filmes dos anos 60 foi retomada com outro viés. Em alguns dos documentários de estados com forte concentração urbana evocou-se uma saudade do campo identificando-o como espaço de paisagem pintada em tons pitorescos, lembrando o Humberto Mauro de *Engenhos e Usinas* (1955), da série *Brasilianas*, em que “diante da evidência da mudança, a memória reencantada busca os antigos valores, procurando tornar a sobrevivência presente menos árida” [Schvazman, 2004:291].

Do ponto de vista formal, o balanço dos 26 documentários indicou uma tendência à falta de inovação. A primeira edição do DOC TV não escapou da armadilha da diversidade temática e igualou-se a outros concursos que elegem o melhor tema para produzir filmes e condicionam o projeto de documentário às estruturas consideradas, hoje, clássicas de narrativas para esse gênero. Os trabalhos resultantes seguiam, sobretudo, princípios vistos nas experiências, por exemplo, do Cinema Verdade, de Jean Rouch, mas com alguns realizadores dialogando com a cultura audiovisual televisiva ao utilizar como modelo para o documentário os esquemas de reportagem dos telejornais e, até mesmo abusando deles, sucumbindo ao mero registro e a uma organização pouco criativa de entrevistas de campo entremeadas por cenas apenas ilustrativas dos depoimentos. Sente-se até mesmo uma incômoda “indiferença” do autor, pautando-se muito mais pelos valores do fazer jornalístico (a exemplo de uma suposta imparcialidade do repórter) do que pela inquietação estética, a ponto disso impedir a manifestação de pontos de vistas mais abertos e inerentes aos seus valores pessoais. Esses procedimentos tornavam-se mais visíveis nos documentários realizados em estados em que a produção audiovisual é menos intensa (até mesmo no concernente a uma cultura audiovisual mais ampla). Neles faltavam ousadia narrativa e tratamento da imagem com maior sofisticação expressiva.

Classificação

Analisando a primeira versão do DOC-TV, a série “Brasil Imaginário”, não é, portanto, muito difícil chegarmos aos blocos temáticos que marcaram o projeto. Dos 26 programas realizados, nove tratam de comunidades ou de grupos sociais com fortes



traços identitários compartilhados (*Eretz Amazônia, Quilombos maranhenses: cultura e política, O rio das mulheres pelo olhar de Ivaneide, Tumbalalá tupinambás irmãos no mundo, Preto contra branco, Comunidade do sutil, Contos da terra sagrada, Mbyá Guarani, guerreiros da liberdade, Coberta d'alma, um ritual para os mortos de Osório*); nove são biográficos (*Cadê Porfiro?, Fabião das queimadas, poeta da liberdade, Imagem peninsular de Ledo Ivo, A máquina de fazer democracia, Vladimir Carvalho, Cerimônias do esquecimento, O poeta é um ente que lambe as palavras e se alucina, Aldir Blanc, 2 prá lá, 2 prá cá, Assombração Urbana com Roberto Piva*); quatro abordam manifestações da cultura popular (*A Selva na selva, Mitos e lendas do reisado de Inhamum, Mil sons geniais, Viagem capixaba*); e quatro são marcadamente baseados em acontecimentos históricos (*Borracha para a Vitória, O canto da araponga, Rever, Continente dos viajantes*).

Se tomarmos como referência alguns dos conceitos e noções esboçadas no livro *Introdução ao documentário*, do teórico norte-americano Bill Nichols, imediatamente verificamos que os documentários produzidos para o DOC-TV, naquela ocasião, submeteram-se a uma lógica de convenções estabelecidas pelas determinações dos editais dos concursos. Editais esses que refletiam, por sua vez, as diretrizes institucionais dos seus idealizadores – todos os atores aos quais já nos referimos acima. Exortava-se, assim, um sentimento de compromisso social e uma tendência aos modelos de documentário predominante nas décadas de 60 e 70 de “contar a história escrita pelas bases, conforme foi vivida e experimentada por pessoas comuns em vez de contar a história das classes dominantes” [Nichols, 2005:62]. Contudo, em vez de favorecer formas subjetivas e abertamente retóricas, na tradição dos documentaristas latino-americanos, observamos nos documentários realizados a ênfase de formas observativas bem ao gosto da reportagem jornalística, embora sem a famosa pretensa imparcialidade de dar voz aos dois lados de cada argumento como é a regra imposta no noticiário televisivo. A questão aqui que colocaríamos seria então, se este modelo assumido conscientemente pelos realizadores foi fruto simplesmente do fato de previamente saber-se que os documentários resultantes seriam veiculados em uma rede pública de televisão aberta – e para isto o produto final devia obedecer a determinadas injunções normativas do meio de difusão ao qual estava forçosamente vinculado – ou se visava, primeiramente, atender aos objetivos traçados pelo governo federal, mentor do programa, naquilo que ele entende como o papel do Estado no fomento da produção audiovisual?

Ao visionar os documentários realizados para o “Brasil Imaginário” e tentar enquadrá-los numa tipologia em função de suas principais características, seguindo para isto os modos sugeridos por Nichols para classificação das realizações que não são ficcionais e institucionalmente são reconhecidas como obras documentais – seja para filme ou vídeo – fica evidente que boa parte deles se enquadram no que ele classifica como *modo observativo* e *modo participativo*. No primeiro caso a ênfase revela o “engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do realizador, conforme são observadas por uma câmera discreta”; e, no segundo, a ênfase recai na “interação de cineasta e tema; a filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento mais direto e frequentemente une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas” [Nichols, 2005:62]. Ou seja, os documentários em questão são, na verdade, uma combinação desses dois modos operatórios. Em geral, se delinea, nos programas do “Brasil Imaginário”, algo ainda mais visível nos que têm como temas comunidades formadas por grupos indígenas ou remanescentes de antigos quilombos, uma semelhança com os filmes etnográficos e o predomínio do espírito de observação. Estes documentários não apresentam comentário com *voz-over* e olhamos para a vida dos atores sociais no momento em que ela é vivida. As imagens lembram os filmes neo-realistas e os personagens são flagrados em suas ocupações cotidianas. Como assinala Nichols:

“A presença da câmera ‘na cena’ atesta sua presença no mundo histórico, Isto confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido quando, na verdade foram construídos para ter exatamente aquela aparência”. [Nichols, 2005:150]

Por vezes o cineasta limita-se a ser um observador neutro, por outras ele ocupa um lugar central mesmo permanecendo invisível. Neste sentido a classificação sugerida por outro estudioso do documentário, o francês Guy Gauthier, nos parece bastante esclarecedora deste procedimento quando ele nos fala do documentário que ele denomina de *convivial*. Ou seja, o realizador se interessa pelas comunidades restritas e mais especialmente a alguns indivíduos emblemáticos que emergem do grupo. São sistemas sociais reduzidos capturados pelo olhar do realizador que, se introduz no seio da comunidade e dos seus acontecimentos [Gauthier, 1995:190]. Nichols pontua que os documentaristas, a exemplo dos antropólogos, os quais muitas vezes vivem no meio de



um grupo social por um período e, em seguida, escrevem sobre o que aprenderam e representam o que experimentaram, também atuam da mesma forma quando transcrevem para imagens o resultado desta vivência.

É verdade que o grau de participação do realizador é variável, mas de uma maneira geral a sensação da presença deles é percebida de alguma forma. Nestes documentários que Nichols denomina de *participativos* “o cineasta não é como uma mosca pousada na parede, mas torna-se um ator social e enfatiza o encontro real vivido entre ele e o outro”. Nos filmes do DOC-TV a ênfase da participação não chega a ser tão aberta (eventualmente, vemos imagens reflexivas que revelam a presença de câmeras e de membros da equipe de filmagem em meio às comunidades que estão sendo documentadas), mas suas estruturas narrativas denunciam que este encontro existiu e foi, mesmo que indiretamente, documentado. Por isso em todos eles temos o uso freqüente da entrevista, a forma mais comum de configuração de encontro entre o cineasta e o tema retratado. Nichols conclui que “os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história; a voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem” [Nichols, 2005:160].

Assim o que vamos verificar nas 26 produções estudadas é uma permanente negociação entre os dois modos acima apresentados: o *observativo* e o *participativo*. Os realizadores, para atingirem suas intenções, valem-se de estratégias que por vezes revelam uma implicação maior com o grupo ou o tema filmado, maneira de valorizar o seu testemunho; e por outras eles mantêm uma certa distância dos seus objetos como se desejassem ao mesmo tempo se mostrarem críticos e imparciais e provar que o valor implícito do que está sendo documentado reside no próprio objeto e não pelo olhar a ele lançado.

Nacionalismo e comunidade

Como já vimos anteriormente, o DOC-TV tem como um de seus motivos a construção da identidade nacional. Tomando o conjunto de documentários da primeira série, esta premissa foi o fator norteador preponderante das escolhas temáticas, em que se buscou fazer emergir o senso de comunidade por meio da representação de valores e crenças que pudessem ser compartilhados por todos aqueles que os vissem. Desta forma constatamos que as comissões de seleção, seguindo evidentemente as exigências



estabelecidas pelo programa, privilegiaram documentários que coadunassem os interesses do governo ora no poder e os interesses dos grupos historicamente ausentes da paisagem audiovisual. Podemos dizer que o consenso dos protagonistas da ação desencadeada pelo programa foi justamente confirmar que o governo estabelecido é um governo pautado pelas questões sociais e, portanto, os documentários, a seu modo, deveriam compartilhar de uma perspectiva semelhante. Não é por acaso, assim, que no “Brasil Imaginário” retratam-se comunidades e personagens subordinados a um comportamento representativo ou típico capazes de servir como modelo desse modo, mesmo em suas diversidades. O caráter nacional emerge da diferença, mas no fundo reivindica uma unidade. Constatamos então que, ao adotar como modo predominante o mesmo estilo de produção documentária dos anos 60 e 70, os programas da série respondem à questão que colocamos anteriormente. Isto é, eles muito mais desejaram atender ao modelo pretendido pelo Estado de serem, como demonstra Bill Nichols, “a prova da dimensão mítica das reivindicações de igualdade e dos pressupostos de um nacionalismo que não conhece diferenças de raça, classe e cor” [Nichols, 2005:192] do que obras livres sem interesse de comover ou convencer a audiência da existência de uma tradição nacionalista a ser defendida.

Aqui, gostaríamos de colocar que os programas do DOC-TV nos parecem claramente documentários de questões sociais. Contudo, tomaríamos a liberdade de não seguir a definição do modelo de classificação proposto por Nichols, embora dela façamos uso. Nossa ponderação a este respeito é que os documentários do “Brasil Imaginário” apesar de serem de “questões sociais” estariam harmonizados não com o modo *expositivo* (que enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa para sua estrutura narrativa, segundo propõe Nichols para este tipo), e sim com os modos *observativos* e *participativos*, os quais Nichols considera mais em harmonia com o documentário de retrato pessoal. Ou seja, para ele, os documentários que são o retrato pessoal do cineasta considerariam as questões sociais de uma perspectiva individual. Todavia, no caso do DOC-TV como as produções atendiam a um modelo preestabelecido de abordagem das questões sociais, os seus realizadores revestiram a lógica argumentativa do projeto como se fossem perspectivas pessoais e para isso adaptaram a forma de exposição dos temas. Assim, vamos encontrar nos programas produzidos, formas híbridas que tentam tornar menos evidente a autoridade e interferência de uma ação governamental. Os documentários, dessa forma, se valem de atores sociais que falam por si mesmo e a existência do realizador aparece como se

estivesse no mesmo domínio histórico-social que os temas, mas, por outro lado, eles relegam o estilo a um plano secundário em relação ao conteúdo, enfatizam a objetividade e os indivíduos são representados como típicos ou vítimas de uma situação indesejável. Isto é, eles buscam explicar aspectos da realidade brasileira e mobilizar nosso apoio em defesa de uma posição, de preferência aquela defendida de alguma forma pelos patrocinadores do projeto do DOC-TV³.

Memória

Outro traço essencial a ser observado no conjunto dos 26 documentários da série “Brasil Imaginário” refere-se à questão da memória. Em todos os programas produzidos, sejam eles referentes a comunidades, históricos, sobre manifestações da cultura popular, ou biográficos, vamos constatar que eles estão fundados especialmente em testemunhos e que atribuem à memória – seja ela de um indivíduo ou de um grupo – um papel essencial na sua elaboração. Mesmo quando o tema situa-se no presente, veremos que ele será de alguma forma confrontado com o passado, resgatado sob forma de memória viva dos que presenciaram os acontecimentos narrados, de filmes e fotos de arquivos, ou até mesmo de relatos dos mitos e narrativas lendárias que compõem o imaginário do grupo filmado. Gauthier observa que “o documentário purifica a arte das relações entre o presente e a memória, se faz exploração sentimental do passado e instrumento para o conhecimento histórico” [Gauthier, 1995:215].

Aqui, não podemos deixar de assinalar o quanto da memória coletiva é um traço fundamental na constituição de uma identidade. É por meio dela que se rearticulam afinidades e que se redescobrem as raízes comuns de um grupo social restrito ou de uma nação. Ao se lançar um olhar sobre os lugares e os personagens que compartilharam experiências comuns recupera-se elementos essenciais que dão sentido ao presente e faz-se ressurgir dos interstícios da memória a compreensão do seu sentido histórico. Não é, portanto, absurdo supor que a série “Brasil Imaginário”, de uma forma quase didática tenha explorado essa possibilidade. Afinal, o programa que resultou o projeto

³ É preciso ressaltar aqui o que nos aponta Gauthier ao afirmar que “o documentário é governado pela posição na qual o enunciador implicitamente se atribui”. [Gauthier, 1995:205]. Por vezes, diante da impossibilidade de que as imagens e os depoimentos dos personagens falem por si só, o documentarista recorre a um elemento externo de modo a assegurar a unidade do seu filme; esta interpelação indubitavelmente produzirá um efeito mais eficaz junto ao espectador. Uma personalidade de competência reconhecida e de autoridade incontestável pode, portanto, se revelar útil na explicação dos aspectos do mundo retratados pelo documentário e acaba mobilizando nosso apoio em defesa de uma posição.



do DOC-TV foi uma das primeiras iniciativas articuladas em escala nacional ancorada numa ação estatal, após os anos de regime militar (período em que sabemos o quanto se censurava e impedia-se o acesso de inúmeras questões consideradas inapropriadas pelos detentores do poder) e que deste gostaria, evidentemente, de estabelecer de forma nítida uma diferença.

Últimas palavras

A guisa de conclusão deste sobrevôo em torno do “Brasil Imaginário”, gostaríamos de destacar que, apesar das observações – algumas delas em tom desfavorável – não querem de forma alguma desconsiderar o esforço empreendido pelos idealizadores do DOC-TV. A colaboração de produtores, realizadores, técnicos, e personagens sujeitos dos documentários realizados ilustram a relação que no período se estabeleceu entre uma possibilidade técnica e uma demanda cultural da qual o país sentia nítida carência. Prova incontestável é o prosseguimento do programa de fomento do documentário brasileiro, seu aperfeiçoamento e ainda sua ampliação para além das fronteiras nacionais. Se num primeiro momento o DOC-TV sucumbiu à armadilha de modelos sociológicos do passado e uma compreensão do documentário calcada em uma perspectiva já superada (didatismo, servilismo estatal, formato jornalístico, “folclorismo” pitoresco, fragilidade estética, etc.) no próprio campo institucional da produção documental contemporânea, foi necessário atravessar estes obstáculos e, a partir da autocrítica, verificar as novas possibilidades que o filme ou vídeo documentário pode alcançar ao se libertar dessas limitações e encontrar um caminho em que a subvenção estatal não signifique submissão e estar atrelado a um modelo ideológico preestabelecido. Se o documentário deseja dar conta de uma vontade de acesso ao real, desde a sua preparação, passando pelo momento da filmagem até a sua edição, ele precisa de liberdade, de tempo e não temer a ousadia estética.

Referências bibliográficas

FIGUEIRÔA, Alexandre (2006). Os documentários audiovisuais produzidos pelo estado brasileiro – o DOC TV. In: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo:Intercom.

GAUTHIER, Guy (1995). Le documentaire un autre cinema. Paris:Nathan.



NICHOLS, Bill (2005). Introdução ao documentário. Campinas:Papirus.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) (2004). Documentário no Brasil: tradição e ruptura. São Paulo:Summus.