

# O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NA ERA DO VÍDEO

## Gilberto Alexandre Sobrinho

*Professor do Instituto de Artes/Unicamp. Co-autor dos livros *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*, volumes II e III (Socine) e autor do livro *O autor multiplicado: um estudo sobre os filmes de Peter Greenaway* (Alameda)*

**H**istoricamente, em seu surgimento, o vídeo foi inaugurado após a televisão e ficou diretamente associado a ela. Ele integrou-se às tecnologias da comunicação e da informação que, além de incrementarem o poder do Estado e das grandes corporações privadas, também foi ao encontro do ativismo político ensejando práticas reivindicatórias, no espírito contestatório do final da década de 1960. O vídeo também foi apropriado artisticamente e entrosou-se com artistas da arte contemporânea interessados em experiências de linguagem com tecnologias da imagem em movimento. O cinema também não ficou incólume ao contato com o vídeo. O termo vídeo, do latim *videre, ver*, é escorregadio em sua definição, além de haver uma identidade ativa em certos contextos da palavra *vídeo*, isoladamente, também contempla a videoarte, a videoinstalação, programas alternativos de televisão, TV de rua, vídeos em canais únicos e múltiplos, vídeo institucional, câmeras de vigilância etc.

O vídeo alimenta um campo permissivo de possibilidades nos formatos e resultados finais, daí a dificuldade em estabelecer suas diferenciações. O meu objeto de estudo, circunscrito no contexto de emergência do vídeo no Brasil, como mídia, dispositivo e linguagem, é o desenvolvimento de documentários. Para uma compreensão geral do fenômeno que investigo é preciso circunscrever melhor alguns antecedentes que marcam essa abertura para construções narrativas em diretrizes diferenciadas, os lugares da realização e da circulação do vídeo e também o passo adiante que estaria no horizonte dessa produção: as relações entre as narrativas documentárias e as construções de políticas de identidade.

Por mais óbvio que isso possa parecer, é preciso con-

textualizar a discussão a partir da televisão, e avançar o debate sobre os antecedentes nos domínios do documentário que se pautavam pela reação deslocada em relação aos modelos padronizados. Dessa forma, foram nos anos 1970 que se testemunhou grande desenvolvimento e expansão da televisão brasileira. É justamente nessa conjuntura que se desenvolveu os programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*. Os programas ofereciam uma resposta criativa no campo do documentário televisivo, sendo que isso só se tornou possível pela participação ativa de realizadores afeitos com certos procedimentos estabelecidos pelo Cinema Novo, em que se negociava com a vontade de promover um diagnóstico crítico sobre a realidade brasileira, preservando-se, em alguma medida, a individualidade criadora na lide com os temas.

Ambos os programas situam-se num quadro de transformações profundas da televisão brasileira em que podemos destacar: por meio das iniciativas do Estado autoritário, a criação da Embratel e o desenvolvimento de uma estrutura que permitiu a criação de redes nacionais de TV, sendo a Rede Globo, protagonista desse processo; a reestruturação das grades das emissoras que começaram a dar maior atenção à programação jornalística e certo recuo em relação aos programas de auditório que possuíam forte presença na programação e na audiência; a formação de um poderoso quadro de artistas, ao longo dos anos 1960, onde destacamos os cineastas cinemanovistas, que possuíam grande prestígio interno e externo, mas ainda não gozavam de visibilidade de seus trabalhos junto ao grande público; o desejo dos militares e executivos da Rede Globo em aproximar TV e cinema; a essa conjuntura, coaduna-se, primeiramente, o desejo da multinacional Shell em agregar valor à mar-

ca, patrocinando documentários realizados por artistas engajados com questões nacionais, sendo que a empresa também já tinha estabelecido vínculo com o cinema, por meio de sua Filmoteca Shell; finalmente, há forte relação entre realização audiovisual e os temas da nação, algo que assinalou ao material relações de continuidade com matizes do cinema moderno brasileiro.

Assim, os cineastas na televisão imprimiram forte marca pessoal nos modos de produção dos documentários. Característica intrínseca da produção independente é a lide com baixos orçamentos e equipes reduzidas, algo continuado no interior da maior emissora do país. Além disso, levaram a cabo a pesquisa de linguagem e, conforme se nota nos trabalhos mais destacados, assumiram contornos autorais em parte das obras. O que constatei em alguns trabalhos (Sobrinho, 2010, 2011, 2012a, 2012b, 2012c, 2012d e 2013) foi o forte pronunciamento crítico sobre questões que afetavam a sociedade brasileira e que impressiona, justamente pelo contexto de exibição, principalmente, em comparação com os programas do *Globo Repórter*, que seguiram desde os anos 1980 até a atualidade. A busca por padronização na linguagem e o protagonismo dos jornalistas transformaram o que era múltiplo em algo fortemente institucionalizado, ou seja, narrativas audiovisuais uniformizadas e discursos neutralizados. Desde o *Globo Shell Especial*, os núcleos de produção dividiram-se em São Paulo e no Rio de Janeiro<sup>1</sup>. O Núcleo carioca ocupou-se da maior parte das produções, e dali podemos enfatizar os trabalhos de Walter Lima Junior e Eduardo Coutinho.

Walter Lima Júnior realizou o documentário *Arquitetura, transformação do espaço* (1971), para o *Globo Shell Especial*, em que já aparecia a temática urbana, cara ao diretor, sendo tratada de forma complexa nas relações entre passado e presente, história e sociedade, economia e política. Para recuperar outro exemplo, ele realizou, posteriormente, para o *Globo Repórter*, a *Trilogia da poluição* (*Poluição sonora* (1973), *Poluição do ar* (1973) e *Poluição das águas* (1974)) sendo uma série também voltada para os contextos urbanos, onde o diretor assumiu uma postura bastante crítica sobre os processos de desenvolvimento industrial e urbano e a qualidade das vidas das pessoas, na ressaca do milagre brasileiro. Trata-se de um diretor

em que o experimentalismo aparecia de forma contundente, por via da montagem, com associações metafóricas perturbadoras, meio pelo qual endereçava sua crítica política. Outro expoente do núcleo carioca foi Eduardo Coutinho. Sabe-se que foi durante a experiência no *Globo Repórter* que ele realizou sua aprendizagem e aperfeiçoou seu método como documentarista. *Cabra Marcado para Morrer*, lançado em 1984, possui muitas características decorrentes dos trabalhos prévios feitos para a televisão. Os usos do som direto e da câmera de 16mm foram particularmente mobilizados para dar voz aos sujeitos, valorizando-se o sentido de uma conversa “informal” que ativava uma encenação com o real rica em significações. As imagens e os sons de Coutinho informavam sobre os procedimentos do cinema moderno veiculados na televisão brasileira, daí o surgimento de uma televisão moderna e experimental. As relações de classe e o interesse no universo sertanejo pautavam o vocabulário do diretor nessa fase. *Seis dias de Ouricuri* (1976) e *Teodorico, o Imperador do Sertão* (1978) são os pontos fortes de sua produção. No entanto, pobres e ricos não possuíam o mesmo tratamento e abordagem, sendo o processo de narração declaradamente a favor dos sujeitos economicamente excluídos e politicamente dominados.

Esse veio crítico também acometia João Batista de Andrade que, juntamente com outros profissionais da Divisão de Reportagens de São Paulo, realizava trabalhos mais investigativos, com forte crítica social. João Batista de Andrade preocupava-se em estabelecer múltiplos pontos de vista sobre os acontecimentos narrativos, com predileção para temas sociais, urbanos e tinha interesse especial nas periferias formadas a partir das migrações. O diretor assumia em alguns documentários uma forma dialogada bastante característica, conhecida como *cinema de intervenção*, onde ele e a equipe intervinham de forma propositada no acontecimento, com o objetivo de extrair mais significados e promover questionamentos. Em seus filmes, utilizava câmera na mão e som direto, promovendo um corpo a corpo com real, em que o corpo e a voz do cineasta dialogava criativa e criticamente com os sujeitos documentados. *O Caso Norte* (1977) é um marco no documentário nacional, recupera expedientes brechtianos para a construção de uma encenação reflexiva, um marco no uso do docudrama.

Esses diretores eram contratados, portanto, puderam estabelecer rotinas e continuidades de produção, o que também favoreceu o estabelecimento de percursos estilísticos singulares, pelo trabalho com a linguagem. Nos documentários destacados, encontramos forte diálogo

<sup>1</sup> No *Globo Shell Especial* (1971-1973) havia 02 núcleos de produção: a *Blimp Film*, em São Paulo e o Departamento de Reportagens Especiais, no Rio de Janeiro. Para o *Globo Repórter* (1973-1982), foram fixados 03 núcleos de produção: a *Blimp Film*, em São Paulo, a Divisão de Reportagens Especiais, em São Paulo, e a Divisão de Reportagens Especiais, no Rio de Janeiro.

dessa produção televisiva com alguns dos filmes documentários brasileiros da década de 1970 estudados por Jean-Claude Bernardet (1985), ratificando-se outras tendências da produção brasileira, nos descolamentos com a década anterior.

Ainda com o uso do 16mm, compondo um marco na composição de novos procedimentos no documentário, foi realizado de forma independente *Conversas no Maranhão* (1977/81), por Andrea Tonacci. Trata-se uma narrativa seminal para os rumos do documentário em sua relação com o outro e a maneira como o subtexto das construções identitárias se desenvolveria. O filme registra acontecimentos tensivos relacionados à demarcação de terras dos índios Canela Apãniekra, no Maranhão. Em sua encenação, a câmera e o gravador são destinados à fala do outro em sua espessura, o que adensa sua natureza documental, no intento de defender o outro (índios Canela), entendido como uma comunidade que necessitava de voz e de proteção, diante de acontecimentos violentos (um massacre acontecido na década anterior) e o avanço na possibilidade de perda de seus territórios. Outro documentário dirigido por Andrea Tonacci também se voltou para questões indígenas, numa abordagem singular. *Os Arara* (1981/1982) foi co-produzido pela TV Bandeirantes e se trata de uma série de duas partes com uma terceira não terminada, há o que Andrea chama de material bruto e que não foi montado. O cineasta acompanhou um grupo da FUNAI interessado em conhecer hábitos, aproximar-se e proteger um grupo conhecido como *Arara*, no Pará. Testemunhamos a equipe colhendo os índices de sua passagem pela floresta até que o encontro finalmente ocorre, no entanto os telespectadores não puderam ter acesso a essas imagens, pois esse conteúdo fazia parte justamente do material não montado. Os dois documentários aliam o encontro entre realizadores, antropólogos e sertanistas com alguns povos indígenas mediados pela imagem em movimento, com o som sincronizado. Pelo acesso pioneiro aos recursos de gravação e reprodução do vídeo, os objetivos do cineasta eram circunscritos à produção de registros por parte dos próprios sujeitos, fazendo-os participar de processos de reconhecimento pela imagem e documentação de suas reivindicações.

Assim, esses documentários buscavam alinhar a experiência da realização com o ativismo político declarado, numa intenção de criar condições de empoderamento desses sujeitos, na e pela imagem. Em ambos documentários, observamos uma defesa dos interesses dos povos indígenas manifesto de maneira complexa. O narrador não os isola e faz uma defesa positiva de seus

interesses, mas confronta suas demandas com os supostos “brancos”, produzindo, exatamente, uma tensão produtiva que reafirma, no esteio do pensamento de Stuart Hall (2013, p. 94), a identidade dessas comunidades: “Uma identidade cultural particular não pode ser definida apenas por sua presença positiva e conteúdo. Todos os termos da identidade dependem do estabelecimento de limites – definindo o que são em relação ao que não são”. Enfim, na experiência pioneira de Andrea Tonacci, os agenciamentos com os dispositivos cinematográfico e videográfico puderam ativar uma série de procedimentos considerados participativos, descentralizados e que figuram como uma prática que estabelece reconfiguração na relação com o outro, demarcando uma relação singular entre o documentário e as construções de identidade.

Foi no começo dos anos 1980 que, de fato, o vídeo eclodiu como um novo meio capaz de projetar mudanças no audiovisual no Brasil, com presença na programação da televisão brasileira (os coletivos *TVDO* e *Olhar Eletrônico* participaram dos programas *Mocidade Independente - TV Bandeirantes* – e *Comando da Madrugada - TV Gazeta* – respectivamente), o estabelecimento de um circuito alternativo de produção, distribuição e exibição (o surgimento do Festival Videobrasil em 1983 e da Associação Brasileira do Movimento do Vídeo Popular – ABVMP, em 1984) e o surgimento de novos realizadores que iriam estabelecer uma pauta diferenciada para o audiovisual brasileiro. Nesse contexto, surgem realizadores e coletivos interessados em construir narrativas documentárias, edificadas a partir da tecnologia eletrônica do vídeo, com demandas circunscritas em ações nas comunidades das periferias das grandes e pequenas cidades, nos grupos indígenas espalhados pelo país, junto aos movimentos sociais de negros, mulheres e trabalhadores sindicalizados etc. Enfim, há um quadro diversificado, múltiplo e atomizado de práticas que incluem, de forma acentuada, o documentário. O vídeo é, assim, um participante ativo no encontro das reivindicações dos sujeitos. O documentário nutre-se de uma transformação em suas demandas e os resultados são narrativas que registram, dialogam e intervêm num cenário em transformação. Longe de esgotar o tema, destaco essa participação ativa em três frentes: o feminismo, o movimento negro e as representações e reivindicações das periferias.

No conjunto de realizadoras feministas destaco o coletivo *Lilith Video*, fundado em 1983, em São Paulo e formado, entre outras, pelas realizadoras Jacira Melo, Márcia Meireles e Silvana Afram. Trata-se de um grupo que estabeleceu uma rotina de produção a partir de 1985, buscava

oferecer pontos de vista alternativos sobre as mulheres e ativava um processo de produção com colaboração entre o estado, TV aberta e a produção independente, sendo beneficiária da criação, em 1985, do Conselho Estadual da Condição Feminina e Saúde da Mulher, órgãos vinculados ao Governo do Estado de São Paulo. Entre os documentários realizados, destaque: *Contrário ao amor* (1986, Jacira Melo) é sobre a violência doméstica praticada contra a mulher, e se estrutura a partir de entrevistas, depoimentos e breves performances das vítimas de maridos ou companheiros. São mulheres que recorreram à recém criada Delegacia da Mulher em São Paulo, sendo os dados fornecidos pela instituição; *Beijo na boca* (1987, Jacira Melo) é sobre as prostitutas da região da Boca do Lixo, no centro de São Paulo, e sua estrutura também recorre a entrevistas, depoimentos e performances sobre os seus cotidianos na prostituição e avança para uma crônica do bairro, de uma perspectiva de mulheres num universo completamente machista; *Meninas* (1989, Jacira Melo) também narra sobre a prostituição, desta vez em ruas do centro de São Paulo, com meninas, inclusive, menores de idade, o foco é o seu cotidiano, as expectativas para o futuro, os sentimentos sobre a vida e presença da AIDS. Nos três documentários, o discurso se organiza pela articulação dos registros dos espaços e personagens, breves performances para a câmera, depoimentos e entrevistas e uso de canções, esses procedimentos atendem a uma agenda, sobretudo, política que destaca, organiza e discute questões diretamente relacionadas às mulheres em firme propósito de visibilidade, aprofundamento e reivindicação de direitos e garantias, geralmente, não contemplados em espaços do audiovisual.

Os documentários *Raça Negra* (1988, Nilson Araújo) e *As Divas Negras do Cinema Brasileiro* (1989, Vik Birckbeck e Ras Adauto) são contundentes narrativas sobre as questões dos afro-brasileiros num contexto que tornou público em várias frentes algumas demandas históricas: o centenário da Abolição da escravatura. O primeiro trabalho citado é uma produção independente, com vistas a compor um painel histórico e atual das condições de vida da população negra, em vários extratos sociais. O segundo documentário desenvolveu-se no coletivo *Enúgbárijó Comunicações*, do Rio de Janeiro, que buscava uma ampla articulação nacional, por meio da gravação e da exibição dos acontecimentos ligados às minorias sociais tais como as mulheres, o indígena e, sobretudo, o negro. Nesse documentário, são alinhavadas entrevistas e performances de atrizes negras brasileiras do cinema, do teatro e da televisão, entre as quais Zezé Motta, Ruth de Souza, Léa

Garcia, Zenaide Zen e Adele Fátima.

Em relação às representações e reivindicações das periferias, gostaria de assinalar que essa demarcação circunscreve narrativas que buscam dar voz, dialogar e estabelecer no centro da imagem sujeitos e acontecimentos que são silenciados ou tutelados pelas grandes corporações midiáticas. Os documentários e reportagens desenvolvidas por duas organizações não-governamentais pautam-se por esses princípios e o resultado é o salto significativo para o panorama das representações nos domínios do documentário, onde estão em foco questões sociais e políticas. Assim, o CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular, do Rio de Janeiro, foi criado desde o ano 1986, e desenvolve, no âmbito do audiovisual, ações ligadas à construção da cidadania em produções documentárias e ficcionais. Entre as atividades realizadas nos anos 1980, destaque a produção da *TV Maxambomba*, cujo realizador à frente do projeto é Walter Filé. Essa foi uma das experiências fundamentais de televisão de rua, onde se produzia e se exibia em praça pública, narrativas relacionadas à Baixada Fluminense. Entre as narrativas documentárias, podemos resgatar a série de documentários *Puxando Conversa*, sobre compositores e cantores de samba. Eduardo Coutinho, um dos fundadores do CECIP realizou algumas importantes obras nesse contexto tais como *Santa Marta - Duas Semanas no Morro* (1987), co-produção com o ISER e *Boca de lixo* (1992), entre outros. Vinculada ao Centro Cultural Luiz Freire, de Olinda, desenvolveram-se os trabalhos da *TV VIVA*, desde 1984, com Eduardo Homem e Cláudio Barroso, à frente. Tratava-se também de uma TV de rua, onde se desenvolveram vários formatos para projeções ao ar livre. Nos domínios não-ficcionais, a série com o personagem Brivaldo fazia a crônica dos acontecimentos da época. Ao todo se produziu muito material, sendo constante esse trabalho de visibilidade e diálogo com espaços e sujeitos nas ruas, nos centros e periferias. O documentário *A sangue frio* (1989, Eduardo Homem) agrega-se a esse material como um relato investigativo e polifônico sobre a ação de grupos de extermínio na grande Recife.

Com esses exemplos procurei demonstrar a diversidade de enfoques e um olhar ampliado sobre as construções de identidade no audiovisual, potencializados pelo vídeo em encontro com as demandas sociais. Portanto, ao observar essas e outras dinâmicas no quadro do audiovisual brasileiro nas décadas de 1980 e 1990, considero pertinente avançar nas relações do vídeo a partir do surgimento de realizadores e coletivos independentes interessados em explorar o dispositivo video-

gráfico, sendo que as questões estéticas e de linguagem e as políticas das identidades atravessam os trabalhos, desde a visibilidade afirmativa dos espaços e questões ligados às periferias até as representações de grupos minoritários e suas demandas particulares, o que resulta num quadro diversificado, contrastante e desafiador às representações dominantes e normativas.

### Referências

BERNARDET, J.C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 189.

HALL, S. *Da diáspora*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

SOBRINHO, G.A. João Batista de Andrade e o moderno documentário brasileiro: intervenção, ruptura e reflexão. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 01, p. 225, 2012.(b)

SOBRINHO, G.A. . Retrato de classe: As vozes e a

voz do documentário, no encontro da fotografia com a televisão. In: Josette Monzani, Luciana Corrêa de Araújo, Suzana Reck Miranda.. ...[et al.]. (Org.). *Estudos de cinema e audiovisual Socine* estadual São Paulo. Socine, 2012, p. 134-144.(c)

SOBRINHO, G.A. . Sobre corpos e imagens: os documentários televisivos de Walter Lima Júnior, no Globo Shell Especial e no Globo Repórter (1972-1974). In: Borges, Gabriela; Pucci Jr., Renato Luiz; Sobrinho, Gilberto Alexandre (orgs.). (Org.). *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário* Volume II. Campinas, Faro (PT), São Paulo: Unicamp, U.Algarve, Socine, 2012, p. 73-86.(d)

SOBRINHO, G.A. Sobre televisão experimental: Teodoro, o Imperador do Sertão, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter. *Revista Eco-Pós*, v. 13, p. 67/02-84, 2010.

SOBRINHO, G.A. . Telas em mutação: da memória da TV às memórias dos sertões. *Doc On-line*, n. 15, dezembro 2013, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 359 – 384.