



**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA - UniCEUB**  
**FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS - FATECS**  
**CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**  
**DISCIPLINA: MONOGRAFIA**  
**PROFESSORA ORIENTADORA: Dr<sup>a</sup>. MAGDA LÚCIO**

**Brasília por trás das lentes**  
**A representação dos documentários oficiais**  
**no período de 1974 a 1979**

**Uma análise a partir do Método Documentário**

**Beatriz Bowles Vilela**  
**RA: 2051248/0**

Brasília, novembro de 2008

**Beatriz Bowles Vilela**

**Brasília por trás das lentes**  
**A representação dos documentários oficiais**  
**no período de 1974 a 1979**

**Uma análise a partir do Método Documentário**

Monografia apresentada como um dos requisitos para conclusão do curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Prof<sup>a</sup>. Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Magda Lúcio

Brasília, novembro de 2008

**Beatriz Bowles Vilela**

**Brasília por trás das lentes**  
**A representação dos documentários oficiais**  
**no período de 1974 a 1979**

**Uma análise a partir do Método Documentário**

Monografia apresentada como um dos requisitos para conclusão do curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Prof<sup>a</sup>. Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Magda Lúcio

**Banca Examinadora**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Magda Lúcio  
Orientadora

---

Prof. Msc. Severino Francisco  
Examinador

---

Prof<sup>a</sup>. Msc. Úrsula Diesel  
Examinadora

---

Dr<sup>a</sup>. Lara Santos de Amorim (UFPB)  
Membro externo convidado

Brasília, novembro de 2008

A Fabio, Julian, Martha e Zé,  
que sempre me apoiaram e  
acreditaram no trabalho.

## **Agradecimentos**

À minha orientadora, Magda Lúcio, pela paciência e incentivo desde o projeto deste trabalho.

Ao Arquivo Público do Distrito Federal, pelos documentários que compõem a pesquisa.

À Anna Lorena, pelo enorme apoio, indicações bibliográficas e colaboração .

À Graça Ramos, pela ajuda nas correções e pela constante atenção.

A Cleidivan Silva e Roney Lara, pelo auxílio ao transformar cenas dos filmes em fotografias.

À Thaís Rohrer, amiga e parceira nestes quatro anos de curso. Exemplo de pessoa batalhadora e motivo de orgulho.

“Chegavam ombreados a essas plagas o cinema, milagre da técnica, e a cidade, símbolo do progresso e da civilização, numa feliz parceria, na qual o homem domando a natureza introduzia a história onde antes só havia indiferente geografia.”

Vladimir Carvalho

## **RESUMO**

O gênero documentário tem presença marcante na cinematografia brasileira e se encaixa na perspectiva de criar registros sobre a capital do país. Nesse sentido, esta análise tem como objetivo investigar a maneira como os documentários registraram a história de Brasília no período de 1974 a 1979. Além de verificar como a cultura da cidade é retratada nesses filmes e de que maneira estes recortes imagéticos reforçam elementos de uma identidade “brasiliense”.

Palavras-chave: Cinema, documentário, Brasília, identidade, cultura.

# Sumário

<b>1. Introdução</b> .....	<b>10</b>
1.1. Apresentação .....	10
1.2. Justificativa.....	11
1.3. Metodologia.....	12
1.4. Percurso Metodológico.....	14
<b>2. O cinema e o gênero documentário</b> .....	<b>16</b>
2.1. Documentário <i>versus</i> cinema de ficção.....	17
2.2. O cinema como fonte de conhecimento .....	19
2.3. O cinema brasileiro.....	22
<b>3. Recortes imagéticos do governo de Elmo Serejo</b> .....	<b>24</b>
3.1. Interpretação documental: dados oficialistas.....	29
3.2. Identidade oficial.....	30
<b>4. <i>Habitus</i> brasileiro</b> .....	<b>32</b>
4.1. Percepção do <i>habitus</i> brasileiro na composição formal das imagens.....	34
<b>5. Considerações finais</b> .....	<b>40</b>
<b>6. Referencial bibliográfico</b> .....	<b>42</b>

# 1. Introdução

## 1.1. Apresentação

O gênero documentário suscita discussões em torno das próprias práticas e definições. Sabe-se que, ao retratar a realidade de um lugar ou de uma sociedade, o cineasta deve procurar ser o mais “objetivo possível” – assim como o jornalista em seu trabalho – ao captar imagens e colher depoimentos e passar essas informações ao público. Entretanto, a própria mediação entre ele e os telespectadores recorta determinado fato e agrega significados inerentes aos objetivos de quem fez e produziu o filme. Dessa maneira, é válido analisar a pluralidade de olhares e retalhos feitos na segunda década de Brasília. Por conseguinte, será possível verificar sob quais perspectivas ou visão de mundo, como diria Karl Mannheim, os cineastas escolheram ver e retratar a cidade.

Sob a circunstância histórica em que a nova capital foi construída, imigrantes de várias partes do Brasil se uniram para concretizar os objetivos de Juscelino Kubitschek. Muitos brasileiros vieram erguer, no prometido país do futuro, a Capital Planejada.

Devido a essa mistura de culturas aqui reunidas, ainda existe o paradigma de que Brasília não tem hábitos culturais próprios, nem sequer uma identidade bem definida. Este trabalho, então, procura se aproximar, por meio do cinema, das peculiaridades da Capital e demonstrar características específicas da cidade, ou melhor, os elementos fundadores de uma identidade particular.

Ainda sob aspectos históricos, pode-se dizer que o cinema se aflorou na região com a instigante tarefa de registrar a construção e a história da nova capital do país. Não era, portanto, apenas uma cidade que surgia, mas sim um novo centro de poder.

Dessa maneira, a proposta da pesquisa é fazer uma análise de conteúdo, por intermédio do método documentário, de retalhos imagéticos sobre a Capital do país, para que assim se possa identificar elementos que fundaram a composição da identidade e cultura da cidade. O diagnóstico buscará traduzir os recortes da realidade feitos - pelos cineastas - nos filmes.

## 1.2. Justificativa

Como cinéfila e estudante de jornalismo, pude perceber o quanto os filmes, e de maneira especial os documentários, são grandes fontes de conhecimento de outras culturas e povos. Nos dias de hoje, com as facilidades tecnológicas existentes, o cinema é importante difusor de informação e facilita o acesso a comunidades diversas e distantes da nossa realidade.

Assim, pretendo estudar os documentários, aqui compreendidos como pertencendo à época do governo de Elmo Serejo Farias (1974-1979), porque quero descobrir como eles retratam uma identidade e a cultura da cidade, a fim de verificar se há elementos nesses filmes que caracterizem uma cultura/identidade que pode ser assinalada como brasiliense.

Escolhi, inicialmente, estudar algo relacionado ao cinema por esta ser uma área de interesse pessoal e possivelmente um campo para futuros trabalhos profissionais. A linguagem cinematográfica agrega valores singulares por se utilizar da imagem e do som e dar acessibilidade a públicos heterogêneos.

Em seguida, escolhi o gênero documentário como item de estudo por preferir o cinema não-ficcional. Os filmes que trazem recortes da realidade me encantam mais do que os que tratam de ficção, justamente pela singularidade ao tratar de fatos e ser um meio de registro histórico.

A escolha pelos documentários que abordam Brasília se deu por apreciar o cinema local e pela angústia em saber que ele não é tão difundido nacionalmente. Mesmo que o principal festival de cinema do país – Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – aconteça na capital uma vez por ano, a cinematografia candanga ainda não tem a atenção que merece.

A princípio, o objetivo desta análise era avaliar os documentários realizados em Brasília durante os primeiros 20 anos da cidade, entre 1960 e 1980. Todos os filmes encontrados, durante a pesquisa no Arquivo Público do Distrito Federal (Arp-DF), foram considerados neste trabalho. No entanto, só foram localizadas, dentro do período previamente proposto, imagens correspondentes aos anos de 1974 até 1979, tempo correspondente ao governo de Elmo Serejo Farias.

Portanto, a intenção é questionar: de que maneira os documentários registraram a história de Brasília? Como a cultura da cidade está retratada nos

filmes? Os documentários brasilienses reafirmam a idéia de que Brasília é uma cidade sem identidade própria ou reforçam elementos que caracterizem uma cultura que pode ser definida como brasiliense?

O objetivo principal da pesquisa é verificar como alguns documentários produzidos na segunda década de Brasília retratam uma identidade e uma cultura própria da cidade. Além disso, pretende-se:

- Identificar qual a temática mais recorrente nos documentários desta fase de Brasília (1974-1979);
- Analisar o conteúdo central dos filmes para identificar se apresentam uma cultura que poderia ser definida como brasiliense e
- Verificar as características semelhantes dos documentários escolhidos para identificar se há semelhança ou recorrência de temas.

Devido às circunstâncias históricas vividas no Brasil no período após o golpe militar de 1964, pressupõe-se que os documentários brasilienses dessa fase de Brasília (1974-1979) abordam muito mais a temática desenvolvimentista e nacionalista do que uma identidade/cultura da cidade.

### 1.3. Metodologia

Para realizar a análise proposta, o método escolhido foi o do estudo de linguagem por meio da pesquisa qualitativa e o contexto da sua utilização. Também se levará em conta a interpretação de imagens pelo método documentário, apoiando-se nas idéias de Ralf Bohnsack, pesquisador alemão e criador do referido método.

De acordo com Martin Bauer e Bas Aarts, na obra *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*, o processo de análise exige, antes, que se selecione um *corpus*, uma amostragem, para que a investigação seja eficiente e forneça uma base de dados representativos de uma população, sem que se percam informações importantes. “A amostragem refere-se a um conjunto de técnicas para se conseguir representatividade. A exigência-chave é o referencial de amostragem que operacionaliza a população” (2000, p. 41).

Portanto, a proposta é analisar alguns fragmentos imagéticos colhidos por cineastas a serviço do governo do Distrito Federal. A pesquisa documental foi realizada a partir de material do Arquivo Público do Distrito Federal (Arp-DF). Os filmes adquiridos, porém, não possuem especificação de data ou quaisquer outras informações adicionais. Por se tratarem de documentários sem áudio, ficou a critério da autora deste trabalho a investigação de datas, locais e pessoas retratadas nos mesmos. Conseqüentemente, a pesquisa foi limitada e de difícil acesso.

A amostragem é de dois documentários, que totalizam cerca de 61 minutos de figuras em movimento. As imagens registradas no *corpus* de análise caracterizam o período em questão porque mostram monumentos que estavam sendo construídos à época, além de outras características específicas da cidade no referido momento.

O *corpus* de análise, apesar de restrito e de se tratarem de poucos minutos de filme, é relevante pois retrata outro momento da cidade, quando ela estava em constante crescimento. Tem-se a perspectiva daqueles que estavam no comando da reestruturação da nova capital.

Cabe dizer, ainda, que a preferência pelos documentários correspondentes à segunda década de Brasília decorreu do fato de estes caracterizarem o período de formação de cultura e identidade da Capital. Acredita-se que as imagens registradas neste momento são fundamentais para alcançar o objetivo proposto neste estudo.

É importante destacar também que se optou pela análise de documentários não acessíveis ao grande público. Há interesse por esse segmento por ele fazer parte do registro histórico de Brasília no Arp-DF. Foi uma escolha da autora analisar este *corpus*, e não outro que sirva como registro artístico da capital e, portanto, disponível em vídeo locadoras.

Nessa perspectiva, ao analisar imagens em movimento, Diana Rose (2000) argumenta que há uma complexidade de sentidos que deve ser levada em consideração quando se decompõe o conteúdo e a estrutura de qualquer material audiovisual. Na concepção da autora, não há um meio para produzir uma representação totalmente fiel: algum elemento será sempre perdido, e outros poderão ser adicionados. O que se tem, no final, é uma simplificação, “um conjunto de extratos ilustrativos, uma tabela de frequências” (ROSE, 2000, p. 345).

Por isso, Rose (2000) defende que é preciso ser muito explícito com a técnica que a pesquisa vai adotar, pois o processo de seleção é complicado: o que se exclui

da amostra é tão importante quanto o que se vai incluir na análise, podendo afetar todo o processo.

Considerando a amostragem já citada aqui e os conceitos envolvidos na pesquisa qualitativa, pretende-se delimitar duas técnicas para a realização deste projeto: a transcrição e a tabulação de resultados. A primeira responde ao objetivo de reunir dados contidos nos documentários, a fim de analisá-los cuidadosamente. A outra consiste em organizar informações em tabelas.

É importante, também, decidir sobre a unidade de análise. Rose (2000) define que, quando a câmera muda o tema/conteúdo, uma nova qualidade de observação se inicia. Assim, o tipo de análise é essencialmente visual. Optei por esta unidade pensando na relevância dos aspectos não-verbais dos textos audiovisuais principalmente porque, dentro do *corpus* de análise, todos os documentários não possuem áudio.

O trabalho terá como metodologia a pesquisa bibliográfica, que servirá de base teórica para a argumentação; e documental. Esta última também deverá ser utilizada na apreciação de documentários, no período de estudo determinado.

#### 1.4. Percurso Metodológico

No método de estudo pela análise documentária, Ralf Bohnsack (2007) defende que há duas maneiras de se compreender algo: *sobre* a imagem e *através* da imagem. A primeira trata da análise dos elementos verbais ou textuais, e a segunda se dá por meio das imagens propriamente ditas.

“O fato de compreendermos o cotidiano através de imagens significa que nosso mundo, nossa realidade social não é apenas representada de forma imagética, mas também constituída ou produzida dessa forma” (BOHNSACK, 2007, p. 288-289).

Bohnsack (2007) argumenta que a mídia imagética representa um papel que vai além da socialização ou do aprendizado, pois ela é orientadora das nossas experiências. Afirma que nosso conhecimento pode ser obtido de forma explícita, pelo senso comum e pela interpretação iconográfica (permanente); ou de maneira implícita ou atórica, por meio da tradução iconológica (documentária).

Existe, ainda, uma mudança de análise que parte da interpretação iconográfica para a interpretação iconológica, como distinguiu Erwin Panofsky (1975 apud BOHNSACK, 2007, p. 290). A segunda percepção é a que aqui se faz mais importante, pois é transmitida por meio de metáforas que representam as cenas sociais. Bohnsack compara as duas:

A análise iconológica em contraposição à iconográfica caracteriza-se pela ‘ruptura com o senso comum’, como diria Pierre Bourdieu (1996, p. 269 apud BOHNSACK, 2007, p. 291). Diferencia-se, de forma radical, ao deixar de perguntar *o que* e focar o *como*, ou seja, o *modus operandi* da produção e, respectivamente, da formação dos gestos. Para Panofsky, ‘o significado propriamente dito’, o ‘conteúdo’ de um gesto (1975, p. 40 apud BOHNSACK, 2007, p. 291), sua essência ou mesmo seu sentido documentário (1932, p. 115-118 apud BOHNSACK, 2007, p. 291) só pode ser apreendido dessa forma (BOHNSACK, 2007, p. 291).

Segundo Bohnsack, o método de interpretação pela iconologia tem como objetivo a construção de uma ponte com o espaço da experiência dos autores das imagens (documentaristas), “cuja compreensão do *habitus*<sup>1</sup> individual e coletivo dos produtores constitui-se como um elemento central” (2007, p. 293).

Panofsky defende que o “sentido iconológico” é obtido por meio dos interesses do(s) autor(es). Por isso, leva-se em conta o *habitus* dos “produtores de imagem que reproduzem” (os cinegrafistas, neste caso), que participam do processo por detrás das câmeras; assim como dos “produtores de imagem reproduzidos”, as personagens que “atuam diante da câmera” (1975, p. 40 apud BOHNSACK, 2007, p. 292). O autor explica que é preciso saber diferenciar essas duas relações e que a análise torna-se mais fácil quando ambos fazem parte de um mesmo meio social. Sendo assim, a interpretação iconológica é uma maneira de se ter acesso à realidade dos envolvidos no documentário, tanto os que o produziram quanto os que ali foram retratados.

A partir dos conceitos de Panofsky, Max Imdahl (entre outros: 1979, 1994 e 1996 apud BOHNSACK, 2007, p. 293-294) questiona a imagem enquanto mídia, pois Panofsky não está “interessado no conteúdo transmitido somente pela imagem, mas sobretudo naqueles que também podem ser transmitidos através da imagem,

---

<sup>1</sup> Bohnsack explica que, enquanto conceito, *habitus* pode se referir aos fenômenos individuais e também aos fenômenos coletivos que sejam relativos ao meio social. Exemplo: *habitus* proletário ou burguês. Ele também pode representar um período histórico ou até mesmo uma geração (BOHNSACK, 2007, p. 292).

mas não unicamente” (1975 apud BOHNSACK, 2007, p. 293). Imdahl não concorda com essa análise simplificada, que reduz a imagem à função de reconhecimento:

Ao invés da redução do ‘olhar que reconhece’ (wiedererkennendes Sehen), Imdahl propõe o ‘olhar que olha’ (sehendes Sehen), ou seja, o olhar que considera a totalidade ou a integridade da imagem e não somente suas particularidades. A crítica de Imdahl a Panofsky também pode ser explicada pelo fato de que Panofsky, ao questionar o *como* da produção ou a formação dos conteúdos dos objetos e de seu *modus operandi*, o faz tardiamente e somente a partir do nível iconográfico no qual a informação já foi apreendida através de elementos verbais ou textuais (BOHNSACK, 2007, p. 284).

Bohnsack (2007) acrescenta que Imdahl tem como base a análise icônica, do nível pré-iconográfico, aquele que se mantém distante de conceitos pré-estabelecidos. Este tipo de interpretação parte do princípio de não considerar os conhecimentos já obtidos sobre o sujeito representado. Assim, propõe o teórico, é possível considerar a imagem como um código evidente na elaboração das próprias características intrínsecas e singulares.

Vale ressaltar, portanto, que a imagem pode ter diversas funções no método documental de interpretação. Se por um lado pode ser o objeto de estudo, por outro também serve para conceber a produção imagética como técnica de documentação. Neste trabalho, foi utilizado o primeiro método, no qual se buscou ressaltar o que caracteriza a obra e que ainda expressa a concepção de mundo do produtor. Foi seguindo essa perspectiva que tentou-se ressaltar aspectos característicos dos documentários analisados, como, por exemplo, os temas e tipos de composição utilizados.

A partir dos métodos de interpretação imagética de Imdahl e Panofsky, é preciso estabelecer metodologias bem definidas ao analisar os filmes. A decomposição começa na estrutura dos documentários que, como definiu Imdahl (1979 apud BOHNSACK, 2007, p. 299-300), pode ser dividida em três dimensões: a estrutura planimétrica total (construção formal da imagem), a coreografia cênica (ambientação das cenas) e a projeção perspectiva (que diz respeito ao mundo externo retratado na imagem).

## 2. O cinema e o gênero documentário

### 2.1. Documentário *versus* cinema de ficção

O gênero documentário caracteriza-se pelo compromisso com a abordagem da realidade. Porém, não se deve deduzir que ele seja fiel aos fatos tal como eles são. O documentário, da mesma maneira que o cinema de ficção, recebe influência da subjetividade. Atualmente existem estudos que buscam mostrar que há uma indefinição de fronteiras entre documentário e cinema de ficção.

Alguns estudiosos acreditam não ser possível afirmar a existência de um campo específico para os documentários dentro do cinema. Contudo, nos últimos anos, se tentou determinar parâmetros para se pensar a produção não ficcional, e mostrar as diferenças do campo da ficção. No Brasil, predomina – mesmo que de modo difuso – a visão do documentário como um meio tradicional e com regras a serem obedecidas.

Para a corrente que nega a possibilidade de definição do documentário, assumi-lo seria avocar a capacidade de uma representação objetiva e evidente. Isso se deve ao princípio de que, para alguns, o gênero busca ou tem como meta a representação do mundo, idéia divergente ao falso caráter totalizante.

Segundo Fernão Pessoa Ramos, na obra *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, dois erros são cometidos ao se debater o gênero em questão. O primeiro é analisá-lo a partir de um discurso ingênuo e totalizador, não correspondente à realidade porque ignora a diversidade de estilos. Ao mesmo tempo, é pobre a crítica que se apóia na fragmentação subjetiva como saída ética.

Ramos (2001) acredita que narrativas com imagens são similares porque pertencem ao universo da representação e possuem estatuto enunciativo. Esta característica leva à negação do documentário como especificidade. Ao perceber uma visão simplista do gênero, o autor destaca o viés especular:

[o documentário] transfere-se para fora deste campo, o universo da representação, que traz em si um posicionamento moderno, contemporâneo, do sujeito em interação com o mundo que lhe é exterior, constituindo e dando ensejo à atividade de representação (RAMOS, 2001, p. 4).

É bastante polêmico conceituar o que é “verdade” na representação de documentários. Por isso, Ramos (2001) explica que se entende o campo da flexibilidade do discurso e dos temas em torno de uma interpretação subjetiva da realidade, fortemente influenciada pelos realizadores do filme.

Por outro lado, o pensamento que admite a aceção do gênero documentário utiliza dois conceitos centrais: a “proposição assertiva” e a “indexação”. O primeiro diz respeito à peculiaridade do gênero em realizar afirmações (asserções) sobre a realidade. Estas, por sua vez, são temas que trazem algum saber acerca do universo que designa: “O documentário tomaria, então, sua singularidade de ficção, ao possuir uma forma específica de representação, composta por enunciados sobre o mundo, caracterizados como asserções” (RAMOS, 2001, p. 5).

Ramos (2001) acrescenta ainda que as expressões que se apresentam como verdadeiras nos documentários devem, para abordagem analítica, ser definidas e trabalhadas a partir de propostas lógicas, que cercam o gênero para a determinação do conteúdo como verdade.

A segunda característica, chamada de indexação, é um significado que diz respeito à recepção e ao conjunto de regras do documentário. A relação é que, quando se vê algum filme do gênero, normalmente se tem algum conhecimento social prévio que identifica se a narrativa é ficcional ou não:

Como espectadores, fruimos a narrativa em função deste saber prévio. Novamente aqui, o logro do espectador é possível, mas está longe de se constituir regra. (...) Também aqui, é razoável afirmar que o estatuto de documentário ou ficção, que a narrativa adquire socialmente, em geral coincide com os objetivos dos realizadores do filme (RAMOS, 2001, p. 6).

A polêmica que envolve “verdade” ou “mentira” dentro do gênero aqui debatido não se esgota. Conforme o escocês Jonh Grierson<sup>2</sup>, o documentário “é o tratamento criativo da realidade”. Sendo assim, Brian Winston questiona: então o *Big Brother Brasil* - e outros *Realities Show* que a televisão transmite – pode ser

---

<sup>2</sup> John Grierson é considerado um dos principais nomes da história do documentário. Começou sua carreira como diretor, mas logo passou a produzir filmes - um dos seus longas mais conhecidos é *Drifters*. Grierson foi o fundador da Escola Inglesa de documentário - conhecida como a primeira no mundo a se dedicar ao estudo do assunto - e acreditava no potencial do cinema de promover a cidadania.

considerado um expoente desse gênero? Ele acredita que o campo se modificou e se limitou ao jornalismo:

O problema é que os documentaristas estão sendo obrigados a ser, na verdade, jornalistas. Toda essa conversa sobre *flies-on-the-wall*<sup>3</sup>, sobre evidências etc., tem simplesmente significado que a distinção de Grierson entre documentário e jornalismo está agora perdida (WINSTON, 2005, p. 24).

Para o Winston, os procedimentos normalmente adotados para demarcar as mediações jornalísticas provocam perda nos documentários porque restringem a expressão e o chamado “tratamento criativo” do gênero.

O autor também escreveu que Grierson acreditava na capacidade do documentarista exercer uma arte, pois observa o mundo real para iluminar a condição humana - por meio dos próprios discernimentos. Afirmava que os documentários deveriam passar do plano da “descrição do material natural” para a reorganização criativa do mundo. Segundo Winston, Grierson não estava interessado no que poderia ser chamado de “jornalístico” (WINSTON, 2005, p. 22).

Ruy Castro condensa e conclui estas polêmicas muito bem ao levar em conta o documentário, da mesma forma que outras obras de arte, como registro vivo da realidade (social ou pessoal) de uma época:

Registrar essa realidade, entretanto, não significa escravizar-se a ela, já que o cinema também é uma realidade em si, com leis próprias e possibilidades quase ao infinito de criar novas realidades (CASTRO, 1972, p. 37).

## 2.2. O cinema como fonte de conhecimento

O início do cinema como meio de informação – e não apenas de entretenimento – foi marcado pelos “Assuntos Atuais”, como eram chamadas as

---

<sup>3</sup> *Flies-on-the-wall* significa “moscas na parede”. É um termo utilizado para designar o Cinema Direto, gênero cujo envolvimento do cineasta na ação não acontece. Portanto, tem como característica a ausência de narração.

primeiras cenas captadas pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière<sup>4</sup>. A imprensa filmada viria a expor o cotidiano de forma mais concreta que os veículos impressos e radiofônicos. O autor Christian Bodin acredita que “o cinema não podia continuar sendo meramente uma distração. Tornou-se verdadeiro esteio de informação bem como de cultura.” (1972, p. 7).

Em 1900, cresceu a produção dos “Assuntos Atuais” e foram construídos locais adequados para sua realização. Oito anos depois apareceu o primeiro jornal de atualidades do mundo, chamado *Pathé Journal*, instalado no alto de uma sala de projeção de mesmo nome, em Paris. Depois de 1910, o jornal já tinha concorrentes – *Gaumont Actualités*, *Eclair Journal*, *Eclipse Journal* – e todas as semanas eles mostravam fatos do dia a dia. Bodin defende que “o cinema, na realidade, é um apoio extremamente eficaz de difusão das imagens, mas também um meio específico de transmitir visualmente uma idéia ou um testemunho” (1972, p. 7).

No começo da Primeira Guerra Mundial, em 1914, surgia o departamento cinematográfico do exército. Cada tropa tinha um grupo de filmagem, o que resultou no chamado “Os Anais da Guerra”, visto pela população de Paris. Durante o período, a produção de filmes franceses foi reduzida e a produção cinematográfica dos alemães e austríacos, interrompida. Isso abriu caminho para que Hollywood avançasse e fundasse sucursais na França. Com a chegada do cinema sonoro, graças aos “inventores” norte-americanos, Christian Bodin aponta mudanças importantes no papel dos realizadores dos filmes:

A descoberta do cinema falado deu a conhecer a vida das populações mais distantes do mundo, ao mesmo tempo em que possibilitava a descrição realista dos fatos mais importantes da época. Em consequência, atribuiu ao repórter-cameraman uma responsabilidade de máxima relevância, já que ele se tornava, desse modo, uma verdadeira testemunha. Seu trabalho exigia qualidades cada vez mais importantes. O papel de observador que ele assume de agora em diante aos olhos do vasto público obriga-o a ir ao fundo das coisas com a maior honestidade (1972, p. 9).

Na modernidade a informação é associada aos meios audiovisuais, pois estes retratam o cotidiano de uma forma que não poderia ser plenamente entendida por

---

<sup>4</sup> Pioneiros, Auguste (1862 -1954) e Louis (1864- 1948) Lumière realizaram, em 1895, a primeira exibição pública de uma imagem em movimento. Por isso, são considerados, muitas vezes, como os fundadores da Sétima Arte, o cinema. Suas gravações mostravam fatos comuns do cotidiano. Em 1896, os Lumière inauguraram, na Rússia, a primeira sala de projeções cinematográficas.

meio de jornais, revistas e rádio. As imagens preservam, através dos anos, reflexos de sociedades. Como forma de registro de imagens e som em comunicação, o cinema também é uma mídia.

O primeiro filme a ser considerado um marco histórico do gênero documentário é *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty. O documentário conta a história de uma família de esquimós na Baía de Hudson que luta pela própria sobrevivência. O que diferencia este dos demais filmes de viagens feitos à época é o fato de ele incorporar – às imagens naturais – estratégias próprias da narrativa ficcional.

O termo “documentário” foi usado em relação ao cinema a partir de 1926, quando John Grierson aplicou o significado ao longa-metragem *Moana*, de Flaherty, em crítica escrita para o jornal *New York Sun*. Mas os filmes documentários são tão antigos quanto o cinema. De acordo com Peter Cowie (1972), o gênero ainda era visto, no começo dos anos 1930, como seção dentro do cinema que “permitia ao diretor produzir um filme sinfônico, essencialmente estético” (1972, p. 18). Quando a *Empire Marketing Board Film Unit* foi fundada por Grierson, em 1929, o documentário chegou a um estágio “instrutivo” e, segundo Cowie, Grierson estava certo de que o cinema era capaz de agregar valor educativo.

O formato de documentário mais conhecido é o dos cinejornais, realizados durante a guerra (1914-1918). Dentre outros exemplos, estão os *travelogues* (histórias de viagens), os filmes sobre a natureza, o documentário sociológico, o filme propaganda, o filme industrial, as sinfonias urbanas (descrição das cidades por meio de montagens), o cinema *Vérité*<sup>5</sup> e o cinema direto<sup>6</sup>. Cowie (1972) argumenta a importância do documentário, pois, para ele, o gênero vem contribuindo de forma significativa para o desenvolvimento do cinema. Além disso, os documentaristas foram os primeiros a romper com a forma tradicional de produção cinematográfica.

---

<sup>5</sup> O cinema *vérité*, ou cinema verdade, surgiu na França quase ao mesmo tempo em que surgia nos EUA o cinema direto. É diferente deste porque faz uso de equipe enxuta e utiliza a técnica de entrevistas registrando a presença do cineasta e dos aparelhos de filmagem.

<sup>6</sup> O cinema direto tem sido o estilo dominante nos EUA desde os anos 1960. Assim como o cinema *vérité*, ele exige equipamento leve e móvel. Mas, diferente deste, não permite que o cineasta se envolva na ação. Tem como uma de suas características a ausência de narração.

### 2.3. O cinema brasileiro

Antes mesmo da sua construção, Brasília foi retratada pelas lentes de cinegrafistas. Mesmo que sejam filmes oficiais, que mostram visitas de Juscelino Kubitschek às obras, essas imagens compõem a história da Capital. O cinema brasileiro nasce junto com a cidade. “(...) uma plêiade (quais os nomes?) de ‘câmeras’ realizou o registro juscelinista sob a soalheira do Planalto Central, naquela mítica e inaugural manhã de terça-feira” (CARVALHO, 2002, p. 267).

Os cinegrafistas desciam de avião e helicóptero e as imagens explodiam depois pelo Brasil, nos cinejornais, mostrando a obra de faraó erguida pelo suor dos ‘josés’ nordestinos, os candangos... (CARVALHO, 2002, p. 27).

No livro *Cinema Candango – matéria de jornal*, de Vladimir Carvalho, fala-se da marcante presença do cinema na cidade, seja pela quantidade de cinegrafistas que faziam registros para os cinejornais, ou pelo acompanhamento da construção da nova sede administrativa do país. O autor conta que “pode-se mesmo dizer que Brasília veio à luz sendo projetada pelo cinema. Nesse sentido, ela também é única no mundo: o cinema tem aqui a mesma idade da capital” (CARVALHO, 2002, p. 19).

Entre 1956 e 1960 muitos cinegrafistas registraram os trabalhadores em ação, que se empenhavam em construir Brasília. Essas imagens foram usadas em diversas reportagens e hoje compõem arquivos públicos e privados da cidade. Esse período foi chamado de “fase inaugural (oficial e oficiosa)” (CARVALHO, 2002, p. 315).

A criação do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB), em 1965, o primeiro do Brasil em nível de graduação, deu início a uma nova fase na cinematografia da cidade. *Fala, Brasília*, de Nelson Pereira dos Santos, é tido como o primeiro curta-metragem brasileiro. A cultura e identidade candanga já se faziam presentes no cinema. O filme foi baseado em análise desenvolvida por um curso de lingüística da UnB, que estudava os diversos sotaques presentes na capital:

Ainda em processo, essa investigação nos dá conta da existência nítida e inofismável de um amálgama de ‘vozes’, de uma fusão de tendências no falar, na pronúncia, entonação e inflexão dos vocábulos que só ocorre aqui. Uma prática moldada pela convivência e maturada pelo tempo. Enfim, um sotaque (quem diria?) brasileiro!

Não seria então legítimo e justo o alvitre de que também na cultura candanga, uma construção social tal como ocorre na língua, exista já um sotaque próprio? (CARVALHO, 2002, p. 13).

Ainda em 1965, o professor e teórico do cinema brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes criou a I Semana do Cinema Brasileiro, com duas edições, transformando-se depois no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – hoje considerado o mais antigo e tradicional evento do cinema do país.

O curso de cinema da UnB teve grande contribuição para o legado de filmes sobre Brasília. Colaborou com um “cinema de reflexão, útil e em sintonia com o espírito que motivara a transferência da capital do país para o Planalto Central, o da descentralização e autoconhecimento do Brasil” (CARVALHO, 2002, p. 317). Entre a produção de 1970 a 1972 alguns filmes se destacaram, como *Brasília, ano 10*, *Polivolume*, *Itinerário Niemeyer* e *Oficina Básica de Música*.

Sobre os festivais realizados na Capital, como o Festival do Filme Brasiliense – que teve a primeira edição em 1982 –, Vladimir Carvalho acredita que, “no fundo, um acontecimento como este é uma contribuição na busca incessante de nossa identidade coletiva, da negada, mas sempre perseguida, alma de Brasília” (CARVALHO, 2002, p. 28).

O autor defende, também, que o cinema realizado na capital contribui fortemente para a representação e interpretação da cidade. “Ou melhor, até que ponto essas imagens e sons foram fiéis ao espírito da grande urbe do Planalto. Ou não será o cinema a arte brasiliense por excelência?” (CARVALHO, 2002, p. 29).

### 3. Recortes imagéticos do governo de Elmo Serejo Farias

O sociólogo Karl Mannheim (1923 apud MARTÍNEZ, 2006, p. 394) elaborou método de análise de imagens que se baseia na interpretação de fenômenos culturais por meio, principalmente, dos documentos imagéticos. Ele utiliza os conceitos de caráter imanente e caráter genético da obra analisada:

Enquanto o método imanente analisa as características estéticas e temáticas presentes na obra, não se trata no método genético de estudar a obra em si, mas sim de analisar o contexto social e histórico em que ela foi realizada. Este método consiste em analisar a gênese social das obras de arte: aqueles acontecimentos que tornaram possível sua aparição (MARTÍNEZ, 2006, p. 394, tradução nossa).

Seguindo as orientações interpretativas de Mannheim, os filmes foram analisados de acordo, também, com as temáticas mais abordadas. Ficou evidente, é claro, que as imagens retratadas têm direta relação com o governo de Elmo Serejo (1974-1979), pois estas tinham como objetivo documentar a gestão desse político. Além disso, foi analisado o contexto histórico e social de Brasília nesses cinco anos, a fim de contemplar os dois sentidos de análise propostos pelo Sociólogo.

Elmo Serejo Farias foi indicado e nomeado em 1974 como segundo governador de Brasília, cargo antes ocupado por Hélio Prates. No mesmo ano, Ernesto Geisel foi eleito – por eleição indireta – a presidente da República, e conseqüentemente aparece em diversos momentos dos documentários.

Nesse contexto têm-se os chamados anos de chumbo da ditadura militar e o governo do General Geisel. O clima de perseguições políticas que alcançou amplos setores não aparece nos filmes, mas é importante ressaltar essa conjuntura pois ela também define a abordagem dos cinegrafistas. Se os recortes imagéticos foram feitos pelo e para o governo, é natural que este não deseje abordar aspectos negativos, e sim retratar as reformas realizadas na urbe brasiliense. Por outro lado, será possível encontrar marcas desse regime durante a análise proposta, nos capítulos seguintes.

No primeiro ano de gestão do então governo, diversas obras foram finalizadas e ocorre a inauguração da ponte das Garças, a primeira sobre o Lago Paranoá – este ecossistema, sobretudo, foi explorado pelos cinegrafistas da época

que, como se pôde observar no *corpus* de análise, gostavam de documentá-lo com vistas aéreas.

O governo parecia muito preocupado em documentar as obras de correção no sistema viário do Plano Piloto, que possibilitaram a implantação das novas “tesourinhas”. Havia também diversos homens trabalhando na Estrada Parque de Taguatinga (EPTG).

A ponte Costa e Silva é a obra mais explorada nos documentários analisados, aparece oito vezes durante os cerca de 61 minutos de imagens em movimento. Ela foi inaugurada em fevereiro de 1976, e o início de sua construção coincide com o primeiro ano de governo de Elmo Serejo. Possui 220 metros de comprimento, é a segunda ponte do Lago do Sul e foi filmada de vários ângulos possíveis e nas diversas fases de sua edificação.

Depois dela, é concluída a duplicação da Avenida das Nações Unidas (L4), com uma nova pista de 10,5 metros de largura. O projeto foi complementado com a construção de quatro viadutos, também assaz documentados e servindo como referência imagética em vários filmes.

Ainda em 1976, foi inaugurado o trevo de ligação entre as vias W3 Norte e W3 Sul, onde mais quatro viadutos foram erguidos. Antes, como mostram as imagens, o Eixo Monumental servia de acesso entre as duas vias. Mais 18 viadutos foram construídos nesse ano, e foi concluído o trevo na interseção das estradas EPTG e EPCT (Pistão), no acesso ao centro da cidade de Taguatinga. Percebem-se, aqui, intensas mudanças na estrutura da Capital, que começava a se transformar em grande centro urbano.

Em 1978 foi inaugurado o prédio do Centro de Convenções, como centro de cultura – um ano depois denominado de Centro de Convenções de Brasília. Algumas cenas mostram a construção desse prédio, dimensionando sua amplitude que deveria servir à população da cidade - dados do site *Memória do Transporte Público*<sup>7</sup> mostram que esta chegou a 1 milhão de habitantes nesse mesmo ano.

Já em março de 1979, fim da gestão de Elmo Serejo, conclui-se a via Estrutural (EPCL), de forma a melhorar o trânsito na EPTG. Na mesma época é implantada a Avenida Elmo Serejo, também em Taguatinga. Os cinegrafistas ainda filmaram a renovação do Transporte Coletivo de Brasília (TCB) e, claro, autoridades

---

<sup>7</sup> <http://br.geocities.com/row701/capa.htm>. Acessado pela autora em: 26 de setembro de 2008.

andando nos novos ônibus para “oficializar” a ocasião.

Compreende-se, então, uma enorme preocupação do governo em melhorar o sistema viário da cidade, que esteve constantemente presente nos documentários da época. O governo de Serejo também concluiu a Barragem do Rio Descoberto, que abastece de água Brasília. As imagens representam panoramas dessas obras, que durante o processo, receberam visitas do governador e outras autoridades.

Esta idéia fixa em registrar os meios de transporte e as vias da cidade tinham um significativo pano de fundo, pois o número de veículos automotores do Distrito Federal dobrou nesse período: passou de 100.754 unidades em 1974 para 205.249 unidades em 1979, de acordo com o portal *Memória do Transporte Público*.

Os recortes imagéticos dessa época mostram ainda uma cidade espaçosa, com amplas estradas e poucas pessoas caminhando pelas ruas. O uso do carro no dia a dia do brasiliense se justifica pelas distâncias, que dificultam grandes deslocamentos à pé.

Os cinegrafistas do governo, portanto, filmaram muitos instantes de canteiros de obras e ainda de políticos observando croquis e plantas de estruturas que seriam construídas: foram 19 minutos e 25 segundos. No geral, as autoridades são colocadas em primeiro plano, mas sempre focando a dimensão das construções e registrando os momentos de assinatura de contratos e análise de maquetes.

Algumas imagens também remetem à idéia do carro como lazer. Mostram a inauguração do Autódromo Internacional Nelson Piquet, bem no centro da cidade. Na ocasião, foi realizada uma prova de Fórmula 1 fora de campeonato, cujo vencedor foi Emerson Fittipaldi. O documentário apresenta os carros fazendo o circuito quase todo.

No que diz respeito ao comércio, muitas cenas retratam os estabelecimentos da Sociedade de Abastecimento de Brasília (SAB), rede de supermercados estatais, que em 1998 encerrou as atividades. Hoje, os prédios são ocupados por outras casas comerciais.

Um dos temas de pouco destaque nos filmes foi a religião. A Catedral, cartão postal da cidade até hoje, aparece como palco para mulheres e autoridades rezarem.

As práticas desportivas também tiveram lugar nas filmagens da época. O ginásio de esporte era usado para os Jogos Escolares de Brasília (JEBS) e para apresentações esportivo-culturais. Como se pôde ver em um dos filmes, o

aniversário de 15 anos de Brasília (1975) foi comemorado no local com mostras de dança e presença das autoridades que ocupavam cargos importantes à época.

As modalidades que aparecem nos documentários são o judô e a natação, que até hoje servem como referências esportivas da cidade. Além disso, se pôde ver corais da Capital - e também da banda militar, que aparecem em vários recortes imagéticos - em eventos religiosos, oficiais e de inauguração de novos estabelecimentos.

A tabela a seguir descreve e detalha o tempo dispensado para cada tema citado neste trabalho.

<b>TEMA / IMAGENS</b>	<b>TEMPO</b>
Autoridades analisando plantas/croquis em canteiros de obras da cidade: assinatura de documentos, visita às obras.	12 minutos e 37 segundos
Autoridades reunidas no Palácio do Buriti/Congresso Nacional: reuniões, discursos, assinatura de documentos/contratos, etc.	7 minutos e 28 segundos
Soldados e Militares	6 minutos e 55 segundos
Obras: construção ponte Costa e Silva, Viadutos, barragem	6 minutos e 47 segundos
Cultura: apresentação esportivo-cultural e apresentação de coral	5 minutos
Vista aérea de Brasília: viadutos, campo de futebol, carros em movimento, ponte Costa e Silva	3 minutos e 42 segundos
Inauguração de escola	3 minutos e 17 segundos
Autoridades em contato com a sociedade: fazem discurso, assinam documentos; Elmo Serejo, Presidente Geisel e Maria de Lourdes Abadia cumprimentam a população	2 minutos e 49 segundos
Sociedade de Abastecimento de Brasília (SAB)	2 minutos e 23 segundos
Transporte (carros) como lazer	2 minutos e 13 segundos
Transporte Urbano	1 minuto e 27 segundos
Interior de superquadras: blocos residenciais e caminhão chegando com mudança de moradores	1 minuto e 14 segundos
Eventos e festas (com a presença de autoridades) não identificados	1 minuto e 5 segundos
<b>OUTROS</b>	
Geisel e Elmo Serejo	44 segundos
Mulheres ao redor de um caminhão de mudanças	42 segundos
Ginásio Cláudio Coutinho	37 segundos
Esporte: judô, natação	23 segundos
Autoridades recebem flores	20 segundos
Pessoas andando nas ruas e avenidas, carros passando	20 segundos
Religião: pessoas rezando; catedral	15 segundos

### 3.1. Interpretação documental: dados oficialistas

Mannheim (1923 apud MARTÍNEZ, 2006, p. 395) encontra a síntese entre os dois métodos explicitados anteriormente no que ele denomina interpretação documental. Estabelece a diferença entre três níveis de sentido para conceituar esta acepção. No primeiro nível – sentido objetivo – a imagem representa um estado de coisas ou uma situação, bem como os princípios estilísticos de representação adotados pelo artista. Depois, no segundo – sentido expressivo –, tem-se contato com o conteúdo significativo que o realizador da imagem quer manifestar por meio de sua obra. Esses dois níveis já foram utilizados nessa pesquisa como elementos de interpretação. Por conseguinte, no terceiro nível, a preocupação não está mais em entender os objetivos do realizador da imagem, mas sim de identificar a visão de mundo que se manifesta na obra. É o que Mannheim caracteriza como sentido documental:

A interpretação de um fenômeno cultural não se interrompe quando identificamos seu sentido objetivo e compreendemos a intenção do sujeito, pode-se prosseguir em um terceiro nível de sentido: é possível desvelar em uma imagem os princípios fundamentais de uma postura frente à realidade sobre os quais ela repousa, passando este fenômeno a ser compreendido, desta maneira, como manifestação ou documento de uma determinada concepção de mundo (1923 apud MARTÍNEZ, 2006, p. 395, tradução nossa).

Embora o último nível de interpretação seja indispensável para a análise proposta, cabe salientar que “o sentido expressivo e o sentido objetivo não são excludentes, mas, metodologicamente, são etapas necessárias para a reconstrução do sentido documentário” (WELLER, 2005, p. 266). Sendo assim, só é possível entender o último nível de interpretação se forem analisados o contexto histórico e se entendidas determinadas expressões e representações sociais.

Nessa orientação, observa-se que os documentos imagéticos aqui compreendidos são de cunho oficial e, portanto, mostram a visão de mundo de quem governava a Capital Federal à época, qual seja a equipe montada pelo governador indicado pelo então Presidente da República.

A realidade foi apresentada nos documentários sob o olhar dos cinegrafistas contratados pelo governo do Distrito Federal. Os filmes foram utilizados como ferramenta de captação e divulgação de projetos e ações governamentais do

referido momento e, por conseguinte, como meio de formação e instrumento cultural. Eles permitem contar, sob a perspectiva de vários ângulos, a própria história da gestão de Elmo Serejo.

As imagens servem também como memória nacional, pois remetem a autoridades e transformações sociais e políticas significativas na história de Brasília e do Brasil. Então, se para Mannheim o sentido documental procura “entender a imagem como documento de uma atitude emocional peculiar ao período ou a sociedade em que foi produzida” (1923 apud MARTÍNEZ, 2006, p. 396, tradução nossa), se entende que esta singularidade é, aqui, oficial. Neste trabalho, foram ressaltados traços e aspectos característicos dos filmes que, mesmo antes da análise propriamente dita, já reluziam de forma evidente o caráter oficialista.

### 3.2. Identidade oficial

Ralf Bohnsack (2002 apud WELLER, 2005, p. 270), com base nos três níveis de sentido explicitados previamente, transformou a interpretação documentária em instrumento de análise e provocou uma mudança no olhar do investigador. Este, ao invés de perguntar *o que*, passou a questionar o *como* das ações sociais. O modo como elas são representadas, portanto, se torna o centro da pesquisa. Entretanto,

A interpretação documentária não parte de teorias ou metodologias elaboradas previamente: essas são desenvolvidas ou incorporadas de forma reflexiva durante o processo de pesquisa (WELLER, 2005, p. 269). A veracidade dos fatos narrados ou mesmo a índole do informante não constituem objeto de preocupação da análise documentária: a tarefa do pesquisador consiste no questionamento daquilo que está documentado (BONHSACK, 2002 apud WELLER, 2005, p. 270).

A maneira como a história dos cinco anos de governo de Elmo Serejo foi contada permite captar diversas peculiaridades da Capital, no que tange a elementos de sua identidade. No entanto, esses subsídios são conseqüentemente influenciados pelos objetivos das filmagens, ou seja, promover o então governador e os feitos de seu governo.

Os padrões nos recortes imagéticos podem ser levados em consideração

pelas análises temáticas e de preferências dos autores das obras. Mas fica difícil compreendê-los como suficientes para caracterizar uma identidade brasileira. De acordo com Bohnsack e Weller,

Como intérprete documentário, o pesquisador realiza o trabalho de explicação teórica do entendimento mútuo implícito ou intuitivo dos pesquisados. Somente assim ele estará em condições de identificar aquele padrão de sentido ou aquele problema que subjaz todo o discurso e que é trabalhado e atualizado nos diferentes tópicos ou temas. Dessa forma, será possível reconstruir a estrutura central de orientação presente nas visões de mundo do grupo (BONHSACK; WELLER, 2006, p. 26).

Foi identificada uma visão de mundo unicamente oficial, o que não permite aplicar essa perspectiva de maneira a compreender a identidade de Brasília como representada nos filmes. Embora essa visão seja essencial instrumento de pesquisa, deve ser levada em consideração em conjunto com outros documentos – que aqui não foram considerados no momento da investigação.

Portanto, é justamente o *modus operandi* das filmagens, o qual Bohnsack considera nas investigações, que leva à idéia de documentos oficiais e relativos ao governo de Elmo Serejo. De maneira tal que não podem, exclusivamente, ser considerados elementos-chaves da identidade brasileira. Sendo esta, sim, composta de forte caráter político, administrativo e oficialista, mas não unicamente formada por esses aspectos.

## 4. *Habitus* brasiliense

De acordo com a contribuição de Ralf Bohnsack para o método documentário e sua conceituação de *habitus*, se tentou analisar, neste trabalho, os aspectos marcantes retratados sobre Brasília, entre os anos de 1974 e 1979, por meio dos recortes imagéticos realizados por cinegrafistas do governo do Distrito Federal.

As imagens mostram uma cidade em construção: amplos canteiros de obras, poucas edificações e uma população heterogênea proveniente de diversas partes do Brasil. Os carros de mudanças e construções que vão sendo finalizadas evocam o sentido desenvolvimentista, tanto sob o contexto histórico em que a nova Capital estava crescendo, quanto no projeto moderno e diferente das outras cidades brasileiras.

Para Kubitschek, Brasília representava o progresso, um compromisso de mudança da sociedade brasileira, formulando no âmbito da ideologia desenvolvimentista: 'A fundação de Brasília é um ato político cujo alcance não pode ser ignorado por ninguém. É a marcha para o interior em sua plenitude. É a completa consumação da posse da terra. Vamos erguer no coração do nosso país um poderoso centro de irradiação de vida e de progresso' (OLIVEIRA, 1958, p. 403 apud SOUZA, 1983, p. 31).

O espaço da política tem constante aparição. Os políticos estão quase sempre presentes: os cinegrafistas os excluíram dos recortes imagéticos em apenas 19 minutos de toda a amostragem de imagens em movimento. Existe, acima de tudo, um filme se fazendo, que é o período político e o momento social. A Capital, especialmente, é campo fértil para a chamada cultura oficial ou oficialista.

O ato de hastear a bandeira, por exemplo, se repete insistentemente nos filmes. Bem como cerimônias no Palácio do Buriti e no Congresso Nacional. Autoridades, principalmente as militares – recebem ênfase, no total, em quase sete minutos de filmagem –, são mostrados durante atos oficiais de assinaturas de documentos ou inaugurações de novos espaços. Nessas ocasiões, são colocados em lugar de destaque, mas também documentados em contato com a população e em momentos de interação entre eles mesmos.

Os documentos imagéticos, portanto, reforçam o campo da política. Como se vê claramente nos documentários, o poder conferido a esse setor está, inclusive, na

distribuição do espaço urbano e arquitetônico por onde transita – desde a construção da cidade – a cultura oficial. “Nesse sentido, não seria exagero dizer-se que aqui a classe dominante é mais dominante do que em outros centros” (CARVALHO, 2002, p. 202).

A idealização de projetos e extensões de terra também se faz constante nos filmes analisados. A exiguidade de espaços construídos, trabalhadores corajosos e com o espírito de desbravamento; uma relação que separa o humano da natureza: não há diálogo, e sim uma domesticação do vasto cerrado. A Capital é mostrada como um imenso canteiro de obras, onde o homem prepara o terreno com espírito arroteador:

ela é também a capital ou a sede privilegiada de um santuário natural que cobre a imensidão do Planalto Central e a torna uma espécie de sentinela avançada de toda uma profusa geografia, um reino fantástico de esplêndida e inumerável fauna e flora (CARVALHO, 2002, p. 215).

O enorme vazio que ainda existia era formado pelo cerrado a se perder de vista, e que realçava o caráter duplo da estrutura da sociedade brasileira: a classe de maior poder aquisitivo e a classe operária. De um lado e em destaque, autoridades desbravavam a natureza e as obras para oficializar o momento de crescimento urbano; de outro, homens corajosos se empenhavam em, de fato, erguer a urbe brasiliense.

Nos documentários analisados não há um contato direto entre essas duas classes sociais. Pelo contrário, uma parece trabalhar sem perceber a presença da outra, e vice-versa.

As imagens em movimento produzidas em Brasília também mantêm imediata relação com as intensas mudanças que ocorreram no país. Os ideais desenvolvimentistas, tanto no plano econômico quanto no social, tiveram ainda enorme repercussão junto à cultura da cidade:

Reconhecendo a componente oficialista, numa Cidade-Estado de perfil burocrático e administrativo, sem perder de vista um momento histórico em que nos preparamos para reformar as instituições, democratizar o poder, redistribuir as oportunidades e abolir o quanto possível as diferenças de classe (CARVALHO, 2002, p. 203).

Os cinegrafistas que filmaram a Capital, mesmo que de maneira oficialista, foram testemunhas e intérpretes vivos da enorme urbe em que Brasília se transformava durante os poucos anos de vida comunitária. As imagens serviram para documentar uma cidade que crescia assustadoramente.

#### 4.1. Percepção do *habitus* brasiliense na composição formal das imagens

Ralf Bohnsack também considera relevante analisar a composição formal da imagem, procedimento necessário para evitar a “lógica falada-textual desde o início” (2007, p. 296). Não será necessário, aqui, separar os sentidos verbais, pois os filmes não possuem áudio. Considera-se, então, o conteúdo relacionado à composição planimétrica (construção formal) da imagem:

De acordo com Imdahl, a composição da imagem é definida, sobretudo pela linha diagonal oblíqua. A complexidade dos significados sobrepostos dificilmente é apreendida verbalmente, e a compreensão do sentido da linguagem intersubjetiva só é possível a partir da visualização da imagem (BOHNSACK, 2007, p. 298).

Dois maneiras de conhecimento podem ser distinguidas pelo método documentário: o comunicativo e o conjuntivo. O primeiro refere-se às generalizações, e muitas vezes é estereotipado; o segundo diz respeito às singularidades e peculiaridades específicas, bem como “às características típicas do meio social” (BOHNSACK, 2007, p. 299).

A análise tem início no nível pré-iconográfico, segundo Bohnsack (2007). Imdahl define três dimensões estruturais da imagem para então investigá-la: “a estrutura planimétrica total”, referente à elaboração formal da cena; “a coreografia cênica”, que diz respeito à ambientação; e “a projeção perspectivista”, cujo objetivo é “identificar a espacialidade e a corporalidade dos objetos. Ela está, por assim dizer, orientada para a análise do mundo externo retratado” (BOHNSACK, 2007, p. 299).

Cabe esclarecer, antes dessa apreciação, a escolha das imagens (abaixo) que a seguir serão avaliadas. Elas foram selecionadas porque representam as duas temáticas mais abordadas nos filmes: reuniões formais no Palácio do Buriti ou no

Congresso Nacional (Figura 1) e autoridades em canteiros de obras (Figura 2). Mas além disso, concebem duas seqüências características do *habitus* de Brasília entre os anos de 1974 e 1979. Abordam a tese de um cerrado explorado, utilizado pelos homens do poder para debater concepções desenvolvimentistas – ambiente fechado –; e a questão do desbravamento, da natureza sendo domesticada – ambiente aberto.



Figura 1. Reunião de políticos no Palácio do Buriti



Figura 2. Visita de autoridades às obras da Ponte Costa e Silva

A maneira como as cenas foram estabelecidas permite captá-las como ‘um sistema evidente da construção de suas normas imanentes e em sua autonomia’ (BOHNSACK, 2007, p. 300). Segundo Bohnsack, pesquisadores tendem a analisar cada elemento da imagem separadamente. No entanto, pelo método proposto, sobretudo pela análise planimétrica, a figura é interpretada como um todo, rompendo assim com o senso comum.

A partir do momento em que a imagem é entendida como um sistema singular abre-se a perspectiva de compreender informações peculiares referentes ao ambiente de experiências conjuntas dos realizadores da imagem.

Nos casos das cenas aqui utilizadas como exemplo, percebe-se claramente a presença do “oficial” em ambas. Políticos e demais autoridades sendo registrados por cinegrafistas que trabalham para o governo. A primeira imagem foi formada em uma perspectiva de documentar o discurso de Elmo Serejo e – na figura 2 – mostra-se uma visita às obras da Ponte Costa e Silva. Portanto, o ambiente conjunto entre os sujeitos retratados e os realizadores da obra é o espaço da política.

Seguindo as orientações de interpretação pelo método documentário, foi analisada a composição planimétrica – formada pelas linhas verticais e horizontais –

das cenas escolhidas.



Figura 1. Reunião de políticos no Palácio do Buriti

No primeiro exemplo tem-se a predominância de linhas verticais. Os responsáveis pela captação da cena, inclusive as autoridades retratadas nela, escolheram compô-la utilizando o canto da sala e todos de pé. Essa estrutura vertical é predominante na imagem, o que lhe atribui uma organização formal e austera. Por meio dela estão evidentes alguns elementos relevantes sobre o meio social ao qual se refere: autoridades reunidas para ouvir o governador Elmo Serejo. A seriedade do conjunto da fotografia é consequência do momento solene e das personagens que ela registra.

A composição da imagem também demonstra um apagamento de uma das partes da cena. O realizador da obra não mostrou as demais pessoas que estavam na sala, preferiu retratar apenas as autoridades e, principalmente, o que detinha o poder de fala no momento, Elmo Serejo.

Percebe-se, também, que a utilização do microfone pelo então governador apenas seria necessária se a sala estivesse cheia. A presença de seis pessoas no local não justifica essa atitude, da mesma maneira que a posição das demais

autoridades – e do próprio Elmo – demonstra o comparecimento de terceiros no ambiente.

Havia, à época dessa filmagem, a repressão da ditadura militar. No recorte imagético não se tem a apresentação dos temíveis aparelhos da polícia política, característicos da época. Porém, houve clara intenção em apagar os demais presentes na cena, que foram silenciados pelo então regime vigente.

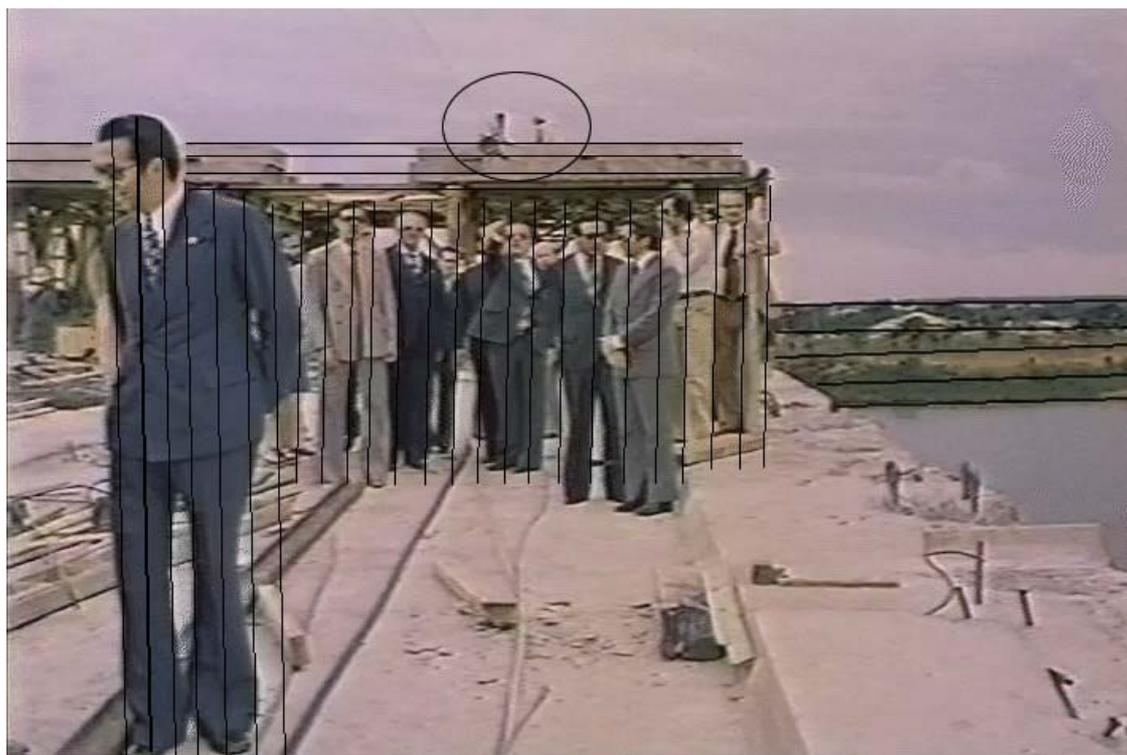


Figura 2. Visita de autoridades às obras da Ponte Costa e Silva

Na segunda seqüência a disposição dos elementos não é tão rígida. A imagem é formada pelas linhas verticais das autoridades e, em terceiro plano, pelos trabalhadores (centro) e pela referência a uma área nobre da cidade, o Lago Sul (à direita). Nota-se a composição de vários políticos em destaque, no centro, ao redor de Elmo Serejo – porém colocado em segundo plano. Em primeiro nível tem-se uma autoridade não identificada que, entretanto, não exclui o papel principal dos que estão no meio da imagem e que, de fato, participam da ação primordial retratada pelo cinegrafista.

É interessante notar que, apesar de ocupar uma posição hierárquica superior a de Elmo Serejo, o General Geisel não está em destaque na imagem. O foco é o Governador do DF; ao Presidente é conferido um espaço igual ao das demais

autoridades documentadas na figura.

Vale observar ainda que, além da falta de ênfase aos trabalhadores, eles não interagem com os acontecimentos que estão diante deles: parecem não se importar com as autoridades governamentais que visitam a obra que eles estão erguendo. Os dois mundos não dialogam e aparentam não se importar com essa falta de interação, como se tivessem interesses distintos.

Bohnsack (2007) explica, ainda, que por meio da perspectividade da imagem é possível identificar visões de mundo dos produtores da mesma. Isso fica claro nas duas cenas aqui exploradas, pois foram estruturadas de maneira a destacar os políticos: na primeira imagem, quase sem perspectiva; na segunda com um ponto central em Elmo Serejo e seguindo o caminho da ponte. A visão de mundo dos cinegrafistas, que documentaram o então governo, fica clara nos enfoques de perspectiva que fazem.



Figura 1. Reunião de políticos no Palácio do Buriti



Figura 2. Visita de autoridades às obras da Ponte Costa e Silva

Segundo Imdahl, “a apreensão da especificidade da composição formal de uma imagem só é possível a partir da comparação com outras composições contingentes”. Esta metodologia é parecida com a análise textual que satisfaz a regra do ‘contraste entre o que é comum ou do que é comum no contraste’ (1996 apud BOHNSACK, 2007, p. 305). Também permite aproximar-se de uma definição do espírito de Brasília durante o período, qual seja de 1974 a 1979.

Seguindo esse princípio, percebemos que as semelhanças entre as duas imagens é a personagem principal retratada neles – Elmo Serejo –; a temática oficialista, mesmo que de maneira menos formal na segunda cena; certo apagamento das outras camadas sociais, que não participam da ação junto às autoridades; e figuras que servem para documentar ações do então governo do Distrito Federal.

O contraste se caracteriza na forma como cada imagem expõe o *habitus* brasiliense do período em questão. A primeira assinala o caráter desenvolvimentista, e a segunda a atitude empreendedora dos homens daquela época – principalmente pelos gestos que Elmo Serejo faz com a mão para dimensionar o espaço e a importância da obra que administrava.

## 5. Considerações finais

Apoiando-se na análise feita, de acordo com o período pré-estabelecido e com os filmes localizados, não foram encontrados elementos nos documentários que possam ser considerados suficientes para caracterizar uma identidade brasileira. Por se tratarem de documentos oficiais, influenciados pela visão exclusiva do governo, esses recortes imagéticos são essenciais para investigar aspectos da cultura, da história e até da identidade de Brasília. Porém, não são o bastante para assinalar uma identidade própria da cidade.

No que diz respeito à faixa etária da população, se percebe a predominância de pessoas mais velhas, com idade entre 30 e 50 anos; eram os imigrantes que vieram ajudar a erguer a cidade. A urbe ainda não tinha opção de lazer para essa sociedade, então havia grande apreço pelo esporte, especialmente o judô e a natação – e o entretenimento com a inauguração dos novos espaços que eram construídos.

Nesse sentido, o governo também demonstrou, nos recortes imagéticos analisados, a preocupação em ampliar a estrutura da cidade. Foi nesse período que duas pontes de ligação ao Lago Sul foram erguidas, além de viadutos e obras de melhoria do sistema viário de Brasília. Ficou clara a importância dispensada às condições e às vias de acesso à Capital Federal. Se nota também a importância conferida aos meios de transporte de uso particular, carros de passeio. Nas cenas não se observa uma longa exposição de transportes coletivos, salvo por uma exceção em que uma caravana de ônibus novos é apresentada ao governador do Distrito Federal.

O destaque dos documentários, como foi observado, são as obras e o caráter desenvolvimentista da época. Havia uma necessidade por parte do então governo de se legitimar, afinal se tratava de uma ditadura. E o cinema serviu para registrar suas contribuições à nova Capital brasileira.

A cultura oficialista predominante nos filmes também caracteriza o enfoque dado aos políticos e demais autoridades que viviam ou estavam de passagem na cidade. Por conseguinte, os cinegrafistas documentaram diversas sessões solenes e cívicas. Ainda deram destaque aos militares e à presença dos mesmos em

inaugurações de espaços e principalmente escolas – estavam, portanto, associados a aspectos positivos.

Conclui-se que os recortes imagéticos analisados foram diretamente influenciados pelos interesses do governo em documentar a gestão de Elmo Serejo. Por isso se deu tanta importância à vida política, às obras e ao desenvolvimento da cidade. A abordagem exclusivamente positiva dos filmes é resultado da principal intenção dos realizadores: mostrar um governo preocupado em concretizar obras que visavam à melhoria da Capital.

## 6. Referencial bibliográfico

BAUER, Martin; AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 39-63.

BODIN, Christian. A imprensa filmada. In: BODIN, Christian et al. *Cinema e Jornalismo*. São Paulo: USP, 1972. p. 7-16.

BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o método documentário. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 18, 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-45222007000200013&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222007000200013&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 16 de Abril 2008.

BOHNSACK, Ralf; WELLER, Wivian. O método documentário e sua utilização em grupos de discussão. Tradução de Klaus Peter Rieckman. *Educação em Foco*, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, p. 19-37, mar/ago, 2006.

CARVALHO, Vladimir. *Cinema Candango: matéria de jornal*. Brasília: Cinememória, 2002.

CASTRO, Ruy. Linguagem jornalística e cinema. In: BODIN, Christian et al. *Cinema e Jornalismo*. São Paulo: USP, 1972. p. 36-37.

COWIE, Peter. História do documentário cinematográfico. In: BODIN, Christian et al. *Cinema e Jornalismo*. São Paulo: USP, 1972. p. 17-20.

MARTÍNEZ, Amalia Barboza. Sobre el método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología: Karl Mannheim, Aby Wasburg y Pierre Bourdieu. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 21, n.2, p. 391-414, maio/ago, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrão (Org.). O que é Documentário. In: *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>> Acesso em: 4 de Abril 2008.

ROSE, Diana. Análise de imagem em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 343-364.

SOUZA, Nair Heloísa Bicalho. A Formação do Proletariado Brasiliense. In: *Os Construtores de Brasília: Estudo de operários e sua participação política*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1983.

WELLER, Wivian. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 7, nº 13, p. 260-300, jan/jun, 2005.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Orgs.). *Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 14-25.