

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Pablo Henrique Ferreira de Melo

VIDEODOCUMENTÁRIO: CATEGORIAS, USOS E POSSÍVEIS IMPACTOS

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso).
Orientador: Prof. Dr. Edwaldo Sérgio dos Anjos Júnior.

Juiz de Fora
2023

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, **Pablo Henrique Ferreira de Melo**, acadêmico do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número **201972026A**, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **VIDEODOCUMENTÁRIO: CATEGORIAS, USOS E POSSÍVEIS IMPACTOS**, desenvolvido durante o período de **16/03/2023** a **07/07/2023** sob a orientação de **Edwaldo Sérgio dos Anjos Júnior**, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, 18 de julho de 2023.

Pablo Henrique Ferreira de Melo

Marcar abaixo, caso se aplique:

Solicito aguardar o período de () 1 ano, ou () 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

VIDEODOCUMENTÁRIO: CATEGORIAS, USOS E POSSÍVEIS IMPACTOS

Pablo Henrique Ferreira de Melo¹

RESUMO:

Existem diversas formas de se produzir um filme documentário, não havendo uma única possibilidade de se conceber esse gênero fílmico. Ademais, não há uma carta de ética institucional dos cine-documentaristas. Mais do que uma produção feita para fins de lazer e aprendizagem, o documentário também pode ser feito com propósitos sociais, evidenciando disputas e salientando memórias (NICHOLS, 1997; TOMAIM, 2009). Posto isso, este trabalho tem como objetivo geral discutir os possíveis usos e impactos do filme documentário, entendido aqui como uma tecnologia social da memória, bem como problematizar algumas características desse gênero fílmico. Esta pesquisa, de natureza exploratória e viés qualitativo, utilizou-se de uma pesquisa bibliográfica com vistas a subsidiar os debates deste artigo (GIL, 1991), sobretudo estudando pesquisadores do campo do vídeo documentário, como Nichols (1997), Tomaim (2009) e Melo (2002). A justificativa para a realização deste estudo decorre da minha experiência como documentarista iniciante, em que passei a problematizar mais o alcance, as características e os desafios relacionados à produção de um documentário. O trabalho pretende ainda proporcionar uma maior familiaridade e olhar crítico acerca desse gênero fílmico. Em linhas gerais, se percebeu que o vídeo documentário é capaz tanto de educar, entreter, influenciar ou, até mesmo, doutrinar, podendo contribuir para a problematização das alteridades, de reivindicações e de lutas contra o esquecimento (ou apagamento).

PALAVRAS-CHAVE: DOCUMENTÁRIO; MEMÓRIA; TECNOLOGIA SOCIAL.

ABSTRACT:

There are various ways to produce a documentary film, and there is no single approach to conceiving this film genre. Furthermore, there is no institutional code of ethics for documentary filmmakers. Documentaries go beyond being leisure and educational productions; they can also be made for social purposes, highlighting conflicts and emphasizing memories (NICHOLS, 1997; TOMAIM, 2009). In light of this, the present study aims to discuss the potential uses and impacts of documentary films, understood here as a social technology of memory, as well as to problematize certain characteristics of this film genre. This exploratory and qualitative research utilized a bibliographic survey to support the discussions in this article (GIL, 1991), with a particular focus on researchers in the field of documentary filmmaking, such as Nichols (1997), Tomaim (2009), and Melo (2002). The justification for conducting this study arises from my experience as a novice documentarian, which led me to question the reach, characteristics, and challenges related to documentary production. The work also aims to provide greater familiarity and a critical perspective on this film genre. In general, it was observed that documentary films have the ability to educate, entertain, influence, or even indoctrinate, contributing to the examination of otherness, claims, and struggles against forgetting (or erasure).

KEY WORDS: DOCUMENTARY; MEMORY; SOCIAL TECHNOLOGY.

1.INTRODUÇÃO:

Os gêneros fílmicos foram se consolidando através de processos estéticos e técnicos ao longo do tempo. O termo documentário, no sentido que conhecemos hoje, consolidado como um gênero fílmico, foi mencionado pela primeira vez por John Grierson, em uma resenha publicada em fevereiro de 1926 no *The New York Sun*, ao fazer menção ao filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, como “uma forma criativa de apresentar a realidade”; como libertação de uma subserviência em produzir “imagens do real” para as narrativas ficcionais, filmes de viagens, atualidades, de interesses ou científicos (GONÇALVES, 2019, p. 552).

Um aspecto do filme documentário é seu conjunto imagético e sonoro, captado de um recorte ou criação representativa da realidade. Ou seja, ele não representa a realidade num total absoluto como ela é. Ainda por cima, possui um caráter autoral com discurso pessoal *in loco* (MELO, 2002). É um trabalho planejado, capturado e montado por um ou mais de um similar (ou não) ponto de vista. Até porque a produção de um filme, majoritariamente, é um trabalho conjunto, pois, apesar da ideia de partida vir de um dado indivíduo, sua execução é feita por uma equipe.

¹ Graduando em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Membro vinculado ao Laboratório de Pesquisas Antropológicas em Política e Saúde (LAPS) e ao Museu de Arqueologia e Etnologia Americana (MAEA). E-mail: pablo.ferreira@estudante.ufjf.br. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientador: Prof. Dr. Edwaldo Sérgio dos Anjos Júnior.

Quando se trata de um filme documentário, por exemplo, do subgênero participativo ou observativo, se tem o ponto de vista misto em uma só produção; quem dirigiu, entrevistou, fotografou, captou som, montou. É um encontro social (TOMAIM, 2009) que “representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares” (NICHOLS, 2010, p. 47). Mesmo que existam cenas sem explícita intervenção, esse tipo de produção tende a se pautar na produção de discursos presentes ao longo de todos os seus processos, da pré-produção até sua finalização. O cineasta tem em suas mãos uma ferramenta capaz tanto de educar, entreter, influenciar ou até mesmo doutrinar, seja o diretor ciente disto ou não.

Existe um conjunto de elementos e práticas como características da composição do gênero. Posto isso, este trabalho tem como objetivo geral discutir seus possíveis usos, entendido aqui como uma tecnologia social da memória (MUSEU DA PESSOA, 2009)², assim como problematizar algumas características desse gênero fílmico. Esta pesquisa parte do pressuposto de que videodocumentário pode ser encarado como uma tecnologia social da memória, que “pode ser definida como conjunto de conteúdos e ferramentas que incentive comunidades, organizações da sociedade civil e empresas a construir sua história, intensificando sua possibilidade de intervenção social” (MUSEU DA PESSOA, 2005 apud idem 2009, p.97); resultando na difusão e embate de alteridades, reivindicações e luta contra o esquecimento.

Minha vivência com o campo foi minha principal motivação de querer pesquisar a aprender mais sobre o tema. Há mais de dois anos, produzo filmes documentários e busco sempre tratar de temas relacionados à cultura popular, tradição e memória afetiva. Sou fundador e coordenador do coletivo “Causos Gerais”³, onde enfatizo estes trabalhos buscando atualmente formar uma rede de documentaristas. Também sou membro da associação CineFanon⁴, atuando como um dos elaboradores e coordenadores das oficinas “CinePerifa”⁵. Minha busca em trabalhar esse tema também vem com o processo do filme “Saberes e Fazeres Mapeados”, para o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Artística⁶ (PIBIART), quando também busquei estudar e fazer disciplinas no campo do cinema que aprimorassem minhas perspectivas tanto teóricas quanto práticas.

O artigo consiste em uma pesquisa qualitativa, pautada em uma revisão bibliográfica (GIL, 1991). Para fundamentar a base teórica deste trabalho, fui em busca dos temas, como cultura local, comunicação social e memória; sobretudo, a partir de pesquisadores do campo do vídeo documentário, como Nichols (1997), Tomaim (2009) e Melo (2002). A revisão bibliográfica foi feita uma busca por autores que pesquisam o videodocumentário e que os envolva com os temas de comunicação social, memória, identidade e cultura local; que segundo Almeida (2011), é um meio de sintetizar conceitos, características e ideias nos temas abordados.

A estrutura deste trabalho conta, para além da introdução, duas sessões: na primeira sessão é discutido os conceitos para compreensão do que pode definir ou categorizar este gênero fílmico, já no seguinte item, aborda-se seus possíveis usos e impactos, na perspectiva da disputa de memórias e identidades.

2. QUAIS AS CARACTERÍSTICAS DO DOCUMENTÁRIO?

² Tecnologia Social da Memória é um livro que sistematiza métodos de entrevista no Museu da Pessoa (2009). Como uma espécie de manual, esta publicação oferece uma visão prática de como conduzir entrevistas biográficas com comunidades com base na experiência em diversos contextos; particularmente enraizado no conceito de história oral.

³ O principal intuito do coletivo Causos Gerais é produzir e divulgar pesquisas e trabalhos artísticos em torno das temáticas que abordam a cultura popular, tradição e memória afetiva. Saiba mais sobre o coletivo em www.causosgerais.com.

⁴ A Associação CineFanon é um coletivo de artistas e educadores, com o objetivo de propagar o debate sobre culturas cotidianamente subalternizadas na sociedade; como a afro-brasileira, indígena, periférica, rural, direitos humanos e cidadania. Visamos combater o racismo e a discriminação através do uso do audiovisual como ferramenta pedagógica, difusora de conhecimento e formadora de consciência. Saiba mais em <https://www.instagram.com/cinefanon/>.

⁵ CinePerifa é um projeto executado pela Associação Cultural CineFanon. Através de aulas teóricas e práticas, os alunos têm contato com o universo do audiovisual e da comunicação social. A principal ideia do curso é contribuir com a democratização do acesso aos meios de produção audiovisual, além de trabalhar com a formação cidadã de jovens em comunidades periféricas. No decorrer do processo, os alunos passam por temas que compõem a grade do curso como memória, ancestralidade, tecnologia e direitos humanos. Como conclusão, eles são incentivados a encarar a tarefa de produzir um produto final de forma colaborativa. Documentário, exposição fotográfica, ou qualquer outra forma de experimentação artística escolhida por eles; relacionando a escolha com os conteúdos passados no curso conjunto ao universo imaginativo, do sonhar presente em cada um, referenciando ao local em que vivem.

⁶ O Filme "Saberes e Fazeres Mapeados: o MAEA e a extensão", tem o intuito de apresentar as ações e lugares que o Museu de Arqueologia e Etnologia Americana (MAEA/UFJF) atua, através do seu projeto de extensão "Mapeamento Arqueológico e Cultural na Zona da Mata Mineira". Este projeto foi aprovado no edital do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Artística (PIBIART 2022-2023), junto a Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora (PROCULT/UFJF) e o Museu de Arqueologia e Etnologia Americana (MAEA). Escrito por mim e orientado pela Prof^a. Dr^a. Luciane Monteiro de Oliveira (diretora do MAEA). Saiba mais em: <https://www.causosgerais.com/produ%C3%A7%C3%B5es/em-desenvolvimento/saberes-e-fazeres-mapeados>

Mesmo com o receio de definir o gênero documentário em seu “conceito vago”, Nichols apresentou 6 subgêneros dessa categoria de filme. Todas as tipologias apresentam pelo menos uma representação, tendo, como característica fixa, o discurso sobre o real (ou sua realidade), utilizando muito desse elemento para passar veracidade na autoafirmação de argumento proposto no filme, registros cotidianos, realidades sociais e reivindicações (MELO, 2002). Independentemente do modo de se filmar e montar, vemos a representação em todos os subgêneros, e também características flutuantes que podem ou não compor o filme: a representação do eu (diretor), do sujeito, de um grupo, um fato histórico, uma situação, uma captação crua, uma montagem poética ou encenação, etc. Logo, conclui-se que todo filme apresenta uma dada perspectiva da realidade, logo, é uma construção sócio histórica permeada de valores, preferências e intenções.

No documentário, mesmo que não haja cenas sem explícita intervenção em torno de eventos, há sempre uma produção de discurso, logo, isso remeteria a característica fixa do documentário, que é o seu caráter autoral⁷. Esse caráter é moldado em todos seus processos, seja na elaboração, seja na reelaboração do processo de construção do vídeo documentário, isto é, na pré-produção, nas filmagens e na pós-produção. Aliás, sobre modelar um filme documentário, um estudioso considera que:

O documentário, ao trazer para o espectador uma forma que integra escolhas estéticas de construção de uma obra cinematográfica e ao mesmo tempo constituir modos de percepção, de visão e de escuta do real que são particulares àquela obra, estrutura propostas de compreensão, questionamento e nova valoração da realidade, que são políticas, quer isso faça parte ou não da intenção de quem o realiza. Tais visões/escutas trazidas por esses filmes entrarão no mundo compartilhado da convivência social e poderão provocar (ou não) reflexões, ações, atitudes por quem as assiste. Isso pode (o que não quer dizer que o fará) significar rupturas na percepção das relações sociais, e mesmo modificações nessas relações. Mas, o próprio fato de ressignificar relações, modos de vida, compartilhamento, perspectivas, atitudes de quem quer que seja, já traz em si a marca do que entendemos aqui como política (PESSOA, 2011, p. 58).

O documentário, fazendo uma alusão à Raul Seixas, pode ser compreendido como uma “metamorfose ambulante”⁸. A produção de um filme documentário pode sofrer diversas mudanças ao longo do seu processo, na consolidação de sua história/pesquisa, da pré à pós-produção. Propício a passar pelas mesmas etapas que qualquer filme de ficção, ele tem mais liberdade para desenvolver procedimentos próprios. Inclusive, utilizando a ficção sem perder seu caráter “genérico”, que são as características fixas (MELO, 2002). Desse modo, as escolhas estilísticas, principalmente a partir dessas articulações técnicas, nos fazem entender o discurso do filme pelas escolhas estéticas.

Uma diferença marcante entre o documentário e o cinema de ficção é aquele não poder ser escrito ou planejado de modo equivalente a este último; o percurso para a produção do documentário supõe uma liberdade que dificilmente se encontra em qualquer outro gênero. Um documentário é construído ao longo do processo de sua produção. Mesmo existindo um roteiro, o formato final somente se define com as filmagens, a edição e a montagem (MELO, 2002, p. 26).

É bem tênue a linha, às vezes não vista, entre o documentário e a ficção. Nos primórdios do videodocumentário, no período entre 1920 a 1950, predominava-se o estilo conhecido hoje como “documentário clássico”, onde seu principal referencial era a ficção⁹, se consolidando com apoio na utilização de roteiro, onde o diretor dirigia seu ator social e controlava como ele se representaria; de exemplo, o considerado um dos primeiros filmes documentários, *Nanook of the North*, de Flaherty (1922).

⁷ Esteja o diretor consciente disto ou não (MELO, 2002).

⁸ “Metamorfose ambulante” é uma música de 1973, lançada no álbum “Krig-ha, Bandolo!” do cantor e compositor Raul Seixas (1945-1989).

⁹ O filme ficção começou de forma mais livre também, Puccini(2011) considera o roteiro como a “consolidação da atividade cinematográfica como uma atividade industrial” (p. 13). “Os cineastas logo perceberam que se economizava dinheiro se todos os planos, a serem feitos em um determinado lugar de uma só vez, ao invés de serem feitos seguindo a ordem final do filme. (...) Para assegurar que uma ordem disjuntiva de planos suprisse todas as partes da história, era necessário um roteiro (script) de filmagem (PUCCINI, 2011, p.13 apud STAIGER, 1985, p. 125-126).

É importante destacar que Nichols (2010) vê todos os filmes do cinema como algo documental (referindo-se ao ato de filmar) separando os filmes em dois tipos: os de desejo (mais popularmente conhecidos como ficção) e os de satisfação (no caso, o documentário).

É por isso que podemos dizer que todos os filmes são documentários, sejam eles documentários de satisfação de desejos, seja de representação social. Entretanto, na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários (NICHOLS, 2010, p.65).

Nem todos os filmes classificados como documentários são iguais. Não há uma padronização muito menos uma obrigatoriedade de técnicas e processos para se produzir um filme. O que há, na verdade, são convenções e características mais recorrentes, que podem ser percebidas no vídeo documentário, como seu compromisso mais acentuado ou explícito com a verossimilhança. Além disso, se filmes de ficção procuram ocultar parte da equipe de produção, em muitos documentários há o contrário: nota-se a presença ostensiva da equipe de sonoplastia e direção. A depender do documentário, uma edição com poucos cortes pode, inclusive, ser utilizada como uma forma de criar uma sensação de tensionamento e de continuidade, logo, como um artifício para aumentar a sensação de verossimilhança.

Feitos alguns apontamentos preliminares, ao se basear no livro "Introdução ao documentário", do autor Bill Nichols (2010), importante pesquisador do gênero, que utiliza o termo "conceito vago" para se referir a esse tipo de filme, constata-se haver 6 principais subgêneros no videodocumentário: o poético, o expositivo, o observativo, o participativo, o reflexivo e performático. Mesmo esses subgêneros sendo os mais conhecidos, eles ainda podem se mesclar. "As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme." (NICHOLS, 2010, p. 136). Cada subgênero apresentado a seguir possui um marco temporal representativo, referenciado a quando esses modos se concretizaram ou se tornaram uma categoria em uma alternativa comum.

O poético (1920) é visto como subjetivo. O narrador usa deste gênero para ligá-lo ao mundo trazendo seu puro sentimento e visão com sua vivência e moral persuasivas. Traz uma linguagem estética marcante e retira do mundo histórico-dialético seu tema. Mas, o transforma em algo diferente. Essa linguagem poética produzida e suas tomadas trazem fragmentações em sua narrativa que pode ser também ambígua; é um subgênero bem livre para experimentar coisas atípicas, em partes trazendo a falta de especificidade ou objetividade. Exemplo de documentário poético: "Elena", de Petra Costa; Brasil, 2012.

O expositivo (1920) se utiliza do mundo histórico dialético de uma forma retórica ou argumentativa; o filme se dirige ao espectador com legendas ou uma narrativa em *voz-over* (também conhecida como "voz de Deus"); é quando o fio condutor que nos acompanha ao longo do filme (o orador), é escutado (ou lido), mas muitas vezes não visto. Ele enfatiza significados e interpretações, associado à objetividade ou onisciência, enfatizando a impressão de objetividade e um argumento bem embasado. Trata-se, assim, de temas históricos e sociais de forma metódica e didática. Exemplo de documentário expositivo: "Ilha das Flores", de Jorge Furtado; Brasil, 1989.

Já o observativo (1960) seria o subgênero mais "cru". Sem edições complexas, trilhas sonoras ou *voz-over*. Acontecimentos são filmados em sua tentativa mais próxima de passar neutralidade e não interferência do cineasta em cena; atores sociais interagem entre si, mas ignoram, sequer expressam transparecer consciência da existência de uma equipe registrando-os, muito menos sua interferência ou manipulação. O espectador fica na mesma posição de um *voyeur*, como o cineasta que fez o filme, que emana a sensação de veracidade dos acontecimentos, principalmente na utilização de planos longos e sem cortes. Exemplo de documentário observativo: "Juízo", de Maria Augusta Ramos; Brasil, 2008.

Por não ter uma linha narrativa interpretativa, como no filme expositivo, o filme observativo pode apresentar variáveis, fora ambíguas e fora de contexto, que podem matizar outras percepções dos espectadores. Com isso, há possibilidade de acarretar consequências inesperadas. Quando se faz um levantamento como esse, de cunho etnográfico, trazendo vídeos fora de contexto, sem uma linha narrativa explícita, narrada ou explicada; somente o objeto em si fala pouco para quem está distante de determinada realidade.

O participativo (1920), ao contrário do observativo, não esconde o cineasta, sua equipe e/ou o processo do filme; assume sua presença e reforça que não existe neutralidade e distanciamento puro no cinema documental. Envolve toda sua especificidade e contextos como as relações entre os sujeitos e o cineasta. Esse estilo acabou ficando bem marcado nas obras de Jean Rouch (sendo "Crônicas de um Verão"(1960) uma de suas obras mais conhecidas) e na França denominado de *cinéma vérité* (ou cinema verdade). No caso, a verdade do encontro do cineasta com seu estudo, não de uma verdade/realidade não manipulada. Nem todo

filme participativo tem a atuação marcante do cineasta. A entrevista é um dos elementos mais comuns que compõem um filme deste estilo. Em alguns casos, pode ser vista como ingênua pela “cega fé” nas testemunhas. Exemplo de documentário participativo: “O Fim e o Princípio”, de Eduardo Coutinho; Brasil, 2006.

O reflexivo (1980) questiona aspectos da realidade, com um certo tratamento do realismo, pois ele traz a tona a problemáticas, sendo muitas vezes a pauta da representação (social ou referente ao próprio filme) o motivo. O tratamento do realismo se refere à vivência do espectador diante da imagem, como se ele vivenciasse sua realidade concreta, a realidade cotidiana com toda sua ambiguidade. A impressão é construída por meio da montagem e seu uso imagético de metáforas e personalidades corriqueiras ao longo da trama; assim atravessado por suposições e expectativas do seu público. Pode trazer questões morais sobre dados temas sociais e políticos. Exemplo de documentário reflexivo: “Estou Me Guardando para Quando o Carnaval Chegar”, de Marcelo Gomes; Brasil, 2019.

O performático (1980) se ancora no sentimentalismo e afetividade, trazendo muitas vezes um tom autobiográfico de um sujeito ou recorte social de seu grupo com intuito de chegar a quem vive o mesmo e para os de fora também. Se aproxima do cinema experimental carregando licenças poéticas e estruturas narrativas não muito convencionais que marcam o subgênero. É usado muitas vezes para difundir sua própria voz (do diretor) e/ou o grupo/classe a que ele pertence. Exemplo de documentário performático: “Brincante”, de Walter Carvalho; Brasil, 2014.

Assim, é possível considerar que, quando falamos sobre documentário, há um grande leque de formatos, técnicas e estilos, que podem ser lidos como ambíguos, caso o indivíduo tenha uma percepção muito breve, talvez por consumir de costume um determinado padrão estilístico; um ordinário padrão utilizado por grandes produtoras midiáticas.

3. IDENTIDADES E MEMÓRIAS EM DISPUTA

A partir desta seção, espera-se discorrer sobre como o documentário também pode ser feito com propósitos sociais, evidenciando disputas e salientando memórias. Além disso, espera-se problematizar brevemente como esse tipo de filme pode contribuir para a descentralização da comunicação de grandes instituições e ser ocupada por grupos e comunidades locais.

Rossi (2017) problematiza sobre a grande disputa pela liberdade de imprensa e antagonismos ideológicos entre a mídia de massas, que possui a característica de reproduzir os interesses coercitivos das classes dominantes (por essas justamente serem possuidoras, em sua grande maioria, dos meios de comunicação) e a mídia alternativa, que possui interesses políticos e sociais conflitantes com a anterior.

Há grande influência e desejo de controle dos governos, partidos, empresários e entidades diversas nas instâncias da comunicação. Trago a seguir, dois exemplos históricos em que instituições governamentais usaram o filme documental para difusão de dadas leituras da realidade. Um deles aqui no Brasil, com a Missão de Pesquisas Folclóricas, coordenada por Mário de Andrade. O segundo exemplo, no mesmo período, os filmes institucionais de propaganda política da Alemanha Nazista, dirigidos por Leni Riefenstahl. Ambos acontecimentos ocorreram no mesmo período, na década de 1930.

A Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF), coordenada por Mário de Andrade, ocorreu entre fevereiro e julho de 1938 e tinha como principal objetivo gravar em discos e matrizes os cantos populares das regiões norte e nordeste do país. Nos registros e gravações incluíam-se filmes, fotografias e objetos coletados em campo. Os filmes colhidos pelas missões formaram o primeiro dossiê cinematográfico documentário de grande porte da cultura popular brasileira¹⁰. A principal justificativa da missão era o pressuposto das manifestações populares estarem prestes a desaparecer, devido à crescente urbanização e industrialização do país. Muitas expressões populares foram registradas, como por exemplo, o Bumba meu boi, Toada, Aboio, Acalanto, Tambor de Mina, Dança do Coco, Reisado, entre outros (GAMA, 2020, p. 99).

No Brasil, os estudos do folclore nascem apoiados pelas instituições governamentais na Era Vargas (1930-1945), para catalogar as culturas afro-diaspóricas para chancelar e tutelar, visando pacificar as massas e criando também discursos nacionalistas e conservadores. Desde 1935, ao assumir a diretoria do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade empreendeu a difusão das manifestações da cultura popular com um forte viés educativo; onde isso resultou um acervo que se encontra grande parte na Discoteca

¹⁰ “Composta por 1.500 melodias, 1.126 fotografias, 17.936 documentos textuais, 19 filmes de 16 e 35mm, 800 peças catalogadas e 258 não catalogadas de objetos folclóricos” (BOLSONI, 2000, p. 15. Apud LEMOS JR. e GOSCIOLA 2020, p. 182).

Municipal Oneyda Alvarenga e na formulação do anteprojeto de preservação do patrimônio artístico nacional (1936), que constituiu-se em referência para a elaboração do Decreto-Lei Nº 25, de 1937¹¹ (GAMA, 2020).

O Nacional-socialismo Alemão do período do Terceiro Reich (1933-1945) utilizou sistematicamente o cinema e outros meios de comunicação para promover elementos ideológicos que representassem a construção de uma imagem idealizada por Adolf Hitler e a segregação de grupos étnicos e políticos. Onde também foi criado o Ministério da Propaganda, sob direção de Joseph Goebbels. O período revelou-se um campo relevante e fértil para a realização de filmes com o propósito expresso de difundir imagens fortificantes do regime nazista, enquanto os diretores usavam fundos partidários para desenvolver o estilo e as técnicas do cinema. Como se constata a filmografia de Leni Riefenstahl¹², entre outros filmes de cunho nacionalista de outros diretores daquela época (FERREIRA, 2019).

Nestes dois exemplos supracitados nota-se como esses regimes políticos onde a mídia documental desempenhou um papel significativo ao criar uma comunidade e a sensação de pertencimento. A memória é disputada, e, muitas vezes de forma desigual e violenta; oprimindo os socialmente marginalizados.

Pollak (1989) problematiza a disputa de narrativas no artigo "Memória, esquecimento e silêncio" desenvolve uma perspectiva em que a memória é construída tanto pelo indivíduo quanto pelo coletivo. E que também a memória é uma constante luta por reconhecimento, já que, enquanto algumas histórias e culturas se formalizam de forma empírica e institucional, outras são fadadas a uma visão de "clandestinidade", ou, materializadas de forma marginal por fugir de determinados padrões impostos pela sociedade.

A história oral tem um papel de destaque muito importante em registrar o depoimento de versões da história não documentada, ou apagada:

A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só de dentro os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. [...]. Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente à sua tradição. E oferece os meios para uma transformação radical do sentido social da história (THOMPSON, 1992, p. 44).

Trazendo à tona a natureza opressora da memória nacional/oficial, que se impõe em detrimento de outras. Assim, Pollak, em seu texto, acaba descentralizando a ideia de Halbwachs sobre a memória nacional ser uma coisa mais "bem-acabada", ou exemplo representativo da memória de toda a nação. E, que acaba em seu texto sendo desmistificada para mais uma narrativa em disputa como as outras, só que de forma proporcionalmente desigual e violenta; oprimindo os socialmente marginalizados por ela mesma (FASANELLO, 2018).

Importante considerar que o reconhecimento dos dilemas em torno da cultura, da memória e das tradições impõe ao debate sobre o vídeo documentário questões éticas e sociais. Não se trata apenas de apropriar de instrumentos tecnológicos apenas para preservar e proteger determinada cultura. Equipamentos e a produção de conteúdo independente possibilitam também uma expansão e alcance de formação, redes de apoio com outros membros distantes ou simpatizantes; gerando assim novas possibilidades e redes culturais.

Uma produção audiovisual, tal como um vídeo documentário, voltada ao debate em torno da memória, acaba sendo uma forma de valorização e afirmação de identidade e discurso da comunidade. Há a importância em trabalhos como esse para uma espécie de democratização e, até mesmo, de reordenar padrões e valores muitas vezes assumidos como absolutos ou superiores, causando o que chamamos de epistemicídio (morte, marginalização ou subalternização dos saberes não-empíricos).

A proposta de filmar e produzir, por exemplo, um documentário com a comunidade local é muito estimulante para recuperar memórias que podem ter acabado ficando na subalternidade. É um estímulo que traz de volta, desenterra e ressuscita algumas memórias. Hoje com o próprio celular já é possível registrar a dinâmica e depoimentos de uma família inteira, uma folia de reis ou uma roda de capoeira.

A importância do documentário, se bem preservado e disponibilizado para acesso de forma "permanente" de memórias e representações de um presente que fora gravado, pode usá-lo tanto como

¹¹ Até a década de 1990, praticamente a concepção de preservação do patrimônio brasileiro era caracterizado pelos bens de "pedra e cal" ou palpáveis; algo que só foi alterado na constituição de 1988 nos artigos 215 e 216, que trazem referências do anteprojeto de Mário (TORELLY, 2015).

¹² Leni Riefenstahl foi uma diretora de cinema alemã que representou os ideais da estética nazista. Entre suas obras mais famosas estão "Triumph des Willens" (1935) e "Olympia" (1938), ambos filmes de propaganda feitos para o Partido Nazista Alemão. Embora a propaganda em seus filmes seja repulsiva para muitos, sua estética é inegavelmente única e foi recriada por vários outros cineastas.

instrumento de estudo, de resistência, ou mesmo de fruição. O audiovisual cumpre um papel muito importante para poder contribuir para a preservação da memória e da difusão cultural.

A memória coletiva como processo social de reconstrução do passado vivido e experimentado por cada grupo e as lembranças demandam das outras pessoas pertencentes ao mesmo grupo que compartilha os mesmos interesses e que vivencia os mesmos fatos; e estas recordações são reconstruídas socialmente, sendo para isto indispensável uma comunidade afetiva (HALBWACHS, 1990).

O autor Michael Pollak, como forma de preservar e deixar que não se perca tais contextos e ensinamentos, defende o uso do registro audiovisual para preservação da memória:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (...) O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional (POLLAK, 1989, p.11).

Como afirma Lins de Barros (1989), o vínculo familiar proporciona a constituição de “acervos”, que podem ser fotos, registros pessoais, símbolos e outros documentos que permitem ativar as lembranças que foram compartilhadas e assim forjar a memória coletiva. Esse aspecto se torna inspirador ao provocar nas pessoas sujeitas da pesquisa a buscar tais acervos e suscitar lembranças de eventos vividos no próprio ambiente familiar e assim correlacionar com eventos que fizeram parte do referencial de suas vidas.

Além disso, a produção de um documentário sobre referências culturais locais pode ser considerada um processo educativo que se enquadra nos princípios e diretrizes conceituais da educação patrimonial do IPHAN,¹³ com o objetivo de passar a mensagem, de buscarmos nossas raízes da ancestralidade, que estão diretamente ligadas aos reflexos do presente.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao vermos que a definição e subcategorias do gênero documentário são diversificadas e até mesmo vagas, pela percepção do conceito vago de Nichols (2010), conseguimos compreender suas características fixas e flutuantes (MELO, 2002). E, como a representação tem sempre o *in loco* e/ou um discurso (PESSOA, 2011); cabendo-se então a refletir sobre como pode acarretar um discurso que tenha influência ou propague algo.

As disputas de narrativas que muitas vezes acabam sendo controladas pelas grandes mídias (ROSSI, 2017), invisibilizando memórias subalternizadas (POLLAK, 1989). Mas, essa estrutura passa a mudar com produções independentes e alternativas que tragam escuta a determinados indivíduos, grupos ou povos. E que a produção de um filme documentário que representa um indivíduo, grupo, cultura, memória ou saber, vai além do filme.

Determinadas narrativas eternizadas em áudio e vídeo ajudam a ampliar o número de autores na história com comunicação social, não deixando mais nas mãos dos intelectuais ou instituições detentoras dos grandes meios de comunicação. O documentário, então, como vemos ao longo do artigo, essa tecnologia social, capaz tanto pode educar, entreter, influenciar ou até mesmo doutrinar; e através da comunicação social, uma produção independente pode resultar na difusão e embate de alteridades, reivindicações e luta contra o esquecimento (ou apagamento), na representação do indivíduo ou grupo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. de S. **Elaboração de projeto, TCC, dissertação e tese: uma abordagem simples, prática e objetiva**. São Paulo: Atlas, 2011

¹³ “Atualmente, a CEDUC defende que a Educação Patrimonial constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação. Considera ainda que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de Patrimônio Cultural” (FLORENCIO, 2014, p. 19).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Cultura, Educação e Interação: observações sobre ritos de convivência e experiências que aspiram torná-las educativas** In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues [et al.] O difícil espelho: limites e possibilidades de uma experiência de cultura e educação. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016].

BURKE, P. **História como memória social. Variedades de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.67-89, 2000.

CARNEIRO, Edison. **A sabedoria popular**. 3ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do Folclore**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

DO SANTOS TOAMAIM, Cassio. **O documentário como chave para a nossa memória afetiva** Intercom. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, vol. 32, n.2, julho-diciembre, 2009, pp. 53-69 Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação São Paulo, Brasil

FERREIRA, A. M. . **O cinema de propaganda nazista de Leni Riefenstahl: Dokumentarfilm, História e Ética**. In: XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2019, Porto Alegre, RS. Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. São Paulo, SP: Intercom, 2019. p. 1-15.

FLORÊNCIO, Sônia R. R. et al. **Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos**. Brasília, DF: Iphan, 2014.

FREIRE, Marcius. **A representação do Outro** In Doc On-line, n.03, Dezembro 2007,
GONÇALVES, Marco Antonio. **O SORRISO DE NANOOK E O CINEMA DOCUMENTAL E ETNOGRÁFICO DE ROBERT FLAHERTY**. Sociol. Antropol. | Rio de Janeiro [online], vol.9, n.2, pp.543-575, Mai-Ago, 2019

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na Sociologia**. 5ª edição. Petrópolis: Vozes, 1997.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Biblioteca Vértice, 1990.

JEUDY, Henri Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1990. 146p.

Lemos Jr., Urbano; Gosciola, Vicente. **Memória, identidade e digitalização de bens culturais: o legado da Missão de Pesquisas Folclóricas no Brasil**. Em Questão, vol. 26, 2020 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=465664654009>

LIMA, Rossini Tavares de. **Abecê de Folclore**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LINS DE BARROS, Myriam Moraes. 1989. **Memória e Família**. Estudos Históricos. 2 (3): 29-42.

LUNA, Sergio Vasconcelos de. **Planejamento de pesquisa: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 1997.

MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom; BARBOSA, Fabíola Holanda. **História oral: como fazer, como pensar**. São Paulo: Contexto, 2007. 175p.

MELO, C. T. V. **O documentário como gênero audiovisual**. Comunicação & Informação, v. 5, n. 1/2, p. 25-40, 2002. DOI: 10.5216/c&i.v5i1/2.24168 Acesso em: 25 maio 2023.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **“O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas”**. In: Anais do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: Iphan, 2012, pp. 25 a 39.

MUSEU DA PESSOA. **Tecnologia Social da Memória**: Para comunidades, movimentos sociais e instituições registrarem suas histórias. São Paulo: Museu da Pessoa, 2009. Disponível em: <https://museudapessoa.org/wp-content/uploads/2021/06/Livro-Tecnologia-Social-da-Memoria.pdf>. Acesso em: 3 de julho de 2023.

MUSEU DA PESSOA. **Relatório histórico**. In: FBB 20 anos: criando memória compartilhada. São Paulo: Museu da Pessoa, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

NICHOLS, Bill. **O Filme Documentário e a Chegada do Som**. In: Ouvir o documentário vozes, músicas, ruídos / Guilherme Maia, José Francisco Serafim (Org.). -Salvador: EDUFBA, 2015.

OLIVEIRA, Luciane M.; OLIVEIRA, Ana P. P. L.. **“Educação patrimonial, memórias e saberes coletivos”**. Revista de Arqueologia, 17: 75-84, 2004.

PESSOA, F. A. V. A. . **O Lugar Fora do Lugar: topografias sonoras do cinema documentário**. 1. ed. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2015. 169p .

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n3, 1989

PUCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. Campinas, SP: Papirus, 2009.

REYNA, Carlos Francisco Pérez. **Vídeo & pesquisa antropológica: encontros e desencontros**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 6: 255-267, 1996.

RIBEIRO, P. V. B. C. **Filmação e representação: o audiovisual nas montagens de performance do batuque de Ponto Chique** – MG. GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia, São Paulo, Brasil, v. 4, n. 1, p. 182-210, 2019. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.152118. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/152118>. Acesso em: 1 jan. 2023.

ROSSI, Clóvis. **O que é jornalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2017. Rouch, in Cadernos de Campo n 13 pp. 115-124.

SAHLINS, Marshal. **O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção**. In: Mana - Estudos de Antropologia Social do Museu Nacional. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1 e 2, UFRJ, 1997.

THOMPSON, P. **A voz do passado: história oral**. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

TORELLY, Luiz Philippe Peres, **O Turista Aprendiz e o patrimônio cultural**, in: Andrade, Mário de. O turista aprendiz / Mário de Andrade ; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo ; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. – Brasília, DF : Iphan, 2015.