

Brasília por trás das lentes: representação dos documentários oficiais no período de 1974 a 1979 - Uma análise a partir do método documentário

Beatriz Bowles Vilela* e Magda de Lima Lúcio**

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, o objetivo com este artigo é 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 esses recortes imagéticos reforçam elementos de uma identidade “brasiliense”. A análise teve como base o Método Documentário, apoiando-se nas idéias do pesquisador alemão Ralf Bohnsack, criador do referido método.

Palavras-chave: *Cinema. Documentário. Brasília. Identidade. Cultura.*

* Graduada em jornalismo pelo Centro Universitário CEUB de Brasília.

** Doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília. Professora do curso de Comunicação Social – UniCEUB.
Pesquisadora do Laboratório Brasília – UnB.

Introdução

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, 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. Portanto, será possível verificar sob quais perspectivas ou visão de mundo, como diria Mannheim (1923, *apud* MARTÍNEZ, 2006), os cineastas escolheram ver e retratar a cidade.

A proposta com a pesquisa é fazer uma análise de conteúdo, por intermédio do método documentário – apoiando-se na formulação de Bohnsack (2007), de retalhos imagéticos sobre a Capital do País, para que, assim, vestígios considerados basilares na composição da identidade e da cultura da cidade possam ser identificados.

Portanto, a proposta é analisar alguns fragmentos imagéticos colhidos por cineastas a serviço do governo do Distrito Federal. A pesquisa documental foi realizada com base em 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 tratar de documentários sem áudio, foi necessária uma pesquisa detalhada para investigar datas, locais e pessoas retratadas nas imagens.

A amostragem é de dois documentários, que totalizam 61 minutos de imagens em movimento. As cenas registradas no *corpus* de análise datam historicamente o período porque apresentam monumentos sendo construídos à época, além de outras características específicas da cidade no referido momento.

Nessa perspectiva, ao analisar imagens em movimento, 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 compli-

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

É importante 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. Optou-se por esta unidade pensando na relevância dos aspectos não verbais dos textos audiovisuais, principalmente porque, no *corpus* de análise, os documentários não possuem áudio.

No método de estudo pela análise documentária, Bohnsack (2007, p. 288-289) defende que há duas maneiras de compreender algo: *sobre 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) 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 Panofsky (1975, *apud* BOHNSACK, 2007). A segunda percepção é a que aqui se faz mais importante, pois é transmitida por meio de metáforas que representam as cenas sociais. Bohnsack (2007, p. 291) 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). 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 (1975, p. 40), ‘o significado propriamente dito’, o ‘conteúdo’ de um gesto, sua essência ou mesmo seu sentido documentário (1932, p. 115-118) só pode ser apreendido dessa forma.

Ainda segundo Bohnsack (2007, p. 293), 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*¹ individual e coletivo dos produtores constitui-se como um elemento central”.

1 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).

Panofsky (1975, p. 40 *apud* BOHNSACK, 2007, p. 292) 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 trás das câmeras; assim como dos “produtores de imagem reproduzidos”, as personagens que “atuam diante da câmera”. 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. Assim, a interpretação iconológica é uma maneira de ter acesso à realidade dos envolvidos – tanto os que o produziram quanto os que ali foram retratados – no documentário.

Com base nos conceitos de Panofsky (1975, *apud* BOHNSACK, 2007) Imdahl (1979, 1994 e 1996, *apud* BOHNSACK, 2007, p. 293-294) questiona a imagem como mídia, pois Panofsky (1975, *apud* BOHNSACK, 2007, p. 293) não está “interessado no conteúdo transmitido somente pela imagem, mas, sobretudo, naqueles que também podem ser transmitidos através da imagem, mas não unicamente”. Imdahl (1979 *apud* BOHNSACK, 2007, p. 284) 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) acrescenta que Imdahl tem como base a análise icônica, do nível pré-iconográfico, aquele que se mantém distante de conceitos pré-estabelecidos. Esse 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. Nesta pesquisa, foi utiliza-

do 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 se tentou 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), 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).

Recortes imagéticos do governo de Elmo Serejo Farias

O sociólogo 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. (Tradução nossa)

Seguindo as orientações interpretativas de Mannheim, os filmes foram analisados de acordo, também, com as temáticas mais abordadas. Ficou evidente que as imagens retratadas têm relação direta com o governo de Elmo Serejo (1974-1979), pois o objetivo era 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 – à Presidência da República e, conseqüentemente, aparece em diversos momentos

dos documentários. Esse é o momento histórico denominado “anos de chumbo” da ditadura militar.

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 itens que seguem.

No primeiro ano de gestão do então governador, diversas obras foram finalizadas e inauguradas, dentre elas a Ponte das Garças, a primeira sobre o Lago Paranoá. O Lago, por sua vez, foi intensamente explorado pelos cinegrafistas à época que, como se pôde observar no *corpus* de análise, o documentavam por meio de vistas aéreas.

O governo parecia muito preocupado em documentar as obras de correção no sistema viário do Plano Piloto, que possibilitariam a implantação das novas “tesourinhas”² Outra imagem retratada foi a de 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 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.

Depreende-se, por meio das imagens, uma preocupação considerável 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 Brasília. As imagens representam panoramas dessas obras, que durante o processo, receberam visitas do governador e outras autoridades.

Os recortes imagéticos também mostram 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 a pé.

Os cinegrafistas do governo, portanto, filmaram sobremaneira canteiros de obras e ainda 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. No que diz respeito ao comércio, muitas cenas retratam os estabelecimentos

2 Em Brasília foram criadas as “tesourinhas” como um substitutivo aos conhecidos retornos e balões.

da Sociedade de Abastecimento de Brasília (SAB), rede de supermercados estatal, 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.

Interpretação documental: dados oficialistas

Mannheim (1923 *apud* MARTÍNEZ, 2006) 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 (1923 *apud* MARTÍNEZ, 2006, p. 395) 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. (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 neces-

sárias para a reconstrução do sentido documentário” (WELLER, 2005, p. 266). Sendo assim, só é possível entender o último nível de interpretação se for analisado o contexto histórico e se entendidas determinadas expressões e representações sociais.

Nessa orientação, observa-se que os documentos imagéticos em análise 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. 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 (1923 apud MARTÍNEZ, 2006, p. 396, tradução nossa) o sentido documental procura “entender a imagem como documento de uma atitude emocional peculiar ao período ou a sociedade em que foi produzida”, entende-se que essa singularidade é, aqui, oficial. Nesta pesquisa, foram ressaltados traços e aspectos característicos dos filmes que, mesmo antes da análise propriamente dita, já reluziam de forma evidente o caráter oficialista.

Identidade oficial

Bohnsack (2002 apud WELLER, 2005), 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 *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 (2006, p. 26),

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.

Foi identificada uma visão de mundo unicamente oficial, o que não permite aplicar essa perspectiva de maneira a compreender a identidade de Brasília, com base no que foi representado 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 (2007) 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-chave da identidade brasileira. Essa idéia é, sim, composta de forte caráter político, administrativo e oficialista, mas não unicamente formada por esses aspectos.

Percepção do *habitus* brasileiro na composição formal das imagens

Bohnsack (2007, p. 296) também considera relevante analisar a composição formal da imagem, procedimento necessário para evitar a “lógica falada-textual desde o início”. 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).

Duas 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 (1979 *apud* BOHNSACK, 2007, p. 299) 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”.

Cabe esclarecer, antes dessa apreciação, a escolha das imagens (FIG. 1 e 2) que, a seguir, serão analisadas. Elas foram selecionadas porque representam as duas temáticas mais abordadas nos filmes: reuniões formais no Palácio do Buriti ou no Congresso Nacional (FIG. 1) e autoridades em canteiros de obras (FIG. 2). Mas, além disso, concebem duas seqüências características do *habitus* de Brasília entre 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.

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 o autor, 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.

No caso 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 FIG. 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.

No primeiro exemplo (FIG. 3), tem-se a predominância de linhas verticais. Os responsáveis pela captação da cena, incluindo 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 (FIG. 4) também demonstra um apagamento de uma das partes que compõem a 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, no entanto, mesmo assim ele foi utilizado, dando a impressão de que havia outras pessoas no local. A presença de seis pessoas na reunião não justificaria 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, mesmo não se percebendo elementos repressivos, tais como a presença de policiais, observa-se a intenção de silenciamento dos demais presentes na cena.

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 à de Elmo Serejo, o general Geisel, então presidente da República, não se encontra em posição de destaque na imagem. O foco é o governador do Distrito Federal; ao presidente é conferido um espaço igual ao das demais autoridades documentadas na figura, demonstrando, claramente, a intencionalidade do autor da imagem, qual seja, representar em primeiro plano, sempre o governador do Distrito Federal.

Vale observar, ainda, que, além da falta de ênfase à presença de trabalhadores, estes não interagem com os acontecimentos que estão diante deles. Aparentam não se importar com as autoridades governamentais que visitam a obra que eles estão erguendo. Os dois mundos não dialogam e parecem 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 dela. 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 (Foto 5).

Segundo Imdahl (1996, *apud* BOHNSACK, 2007, p. 305), “a apreensão da especificidade da composição formal de uma imagem só é possível a partir da comparação com outras composições contingentes”. Essa 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”. 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 com as 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, demonstrando a vastidão e importância da obra que administrava.

Considerações finais

Apoiando-se na análise feita, de acordo com o período preestabelecido e com os filmes localizados, não foram encontrados elementos nos documentários que possam ser considerados suficientes para caracterizar e conceituar uma identidade brasileira. Por se tratar 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 suficientes para assinalar uma identidade própria da cidade.

O destaque dos documentários, como foi observado, são as obras e o caráter desenvolvimentista da época. Havia necessidade por parte do então governo de se legitimar; afinal, tratava-se de uma ditadura, e o cinema se transformou em instrumento de registro das ações governamentais daquele momento.

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.

Referências

- 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>. Acesso em: 16 abr. 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.
- IMDAHL, Max. Überlegungen zur Identität des Bildes. In: Marquard, Odo; Stierle, Karlheinz (Hrsg.): Identität (Reihe: Poetik und Hermeneutik, Bd. VII). München, p. 187-211. 1979, *apud* 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>. Acesso em: 16 abr. 2008.

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.

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.

Anexos



Figura 1
Reunião de políticos no Palácio do Buriti



Figura 2

Visita de autoridades às obras da Ponte Costa e Silva



Figura 3

Reunião de políticos no Palácio do Buriti



Figura 4
Visita de autoridades às obras da Ponte Costa e Silva



Figura 5
Reunião de políticos no Palácio do Buriti

