



DOC TV: Modulações Biopolíticas De Um País¹

Patricia Rebello da Silva, doutoranda do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro²

Resumo

Este trabalho procura identificar o mapeamento sócio-cultural desenhado pela estrutura em rede dos programas do *DOCTV*, projeto de fomento à produção e teledifusão de documentários nacionais. Ao contrário da construção de uma identidade nacional a partir de um conjunto de programas que abordam diferentes aspectos e perfis nacionais, a opção pela estrutura de rede (produções regionais com distribuição nacional) viabiliza uma construção narrativa que coloca em evidência as contaminações e atravessamentos históricos, econômicos e sociais que produzem o país. Os processos biopolíticos que ajustam e operacionalizam as mutações e reconfigurações de espaço e tempo surgem como os principais elementos dos documentários.

Palavras-chave

Documentário; Biopolítica; Televisão; Educação; Vídeo

Corpo do trabalho

O DOCTV é um projeto de fomento à produção e teledifusão de documentários nacionais que viabiliza a integração entre a produção independente de filmes deste tipo e as televisões públicas. Realização conjunta do Ministério da Cultura, da Associação de Emissoras Públicas, da TV Brasil e da Fundação Padre Anchieta, foi lançado em 2003 com o objetivo de promover a regionalização da produção e a implementação de um circuito nacional de teledifusão através da rede pública³. Segundo um dos idealizadores, Orlando Senna, um dos principais objetivos do projeto desde o princípio foi a criação de um novo modelo de negócios: “um modelo onde o diferencial não estaria apenas no tema ou no conteúdo estético, mas em uma nova gestão de parcerias e na construção de uma rede de produção e exibição”⁴.

Este ensaio busca identificar o mapeamento sócio-cultural produzido a partir da opção pela estrutura em rede. Ao contrário da construção de uma identidade nacional a partir de um conjunto de programas que abordam diferentes aspectos e perfis nacionais,

¹ Trabalho apresentado ao GT da Intercom Sudeste 2009, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

² Doutoranda do PPGCOM da ECO/UFRJ. Projeto de pesquisa dirigido para as transformações da linguagem no documentário contemporâneo. Mestre em Comunicação Social pela ECO/UFRJ (2005). Membro do comitê de seleção do festival de documentários *É Tudo Verdade*, referência latino americana.

³ O DOCTV se encontra hoje em vias de exibição de sua quarta edição, programada para o final de maio de 2009. A pedra fundamental foi lançada durante a gestão de Orlando Senna na Secretaria do Audiovisual.

⁴ in “DOCTV chega amadurecido à quarta edição”.
<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/default.asp?periodo=&palavra=doctv>



se aposta aqui que a veiculação de produções regionais em âmbito nacional, potencializada pelo sistema de parceria entre emissoras públicas e educativas, mais que identificar um conjunto de características culturais, coloca em evidência as contaminações e os atravessamentos históricos, econômicos e sociais que produzem o país. Dessa forma, os processos biopolíticos que ajustam e operacionalizam as reconfigurações de espaço e tempo surgem como os protagonistas das narrativas destes documentários. Essa aposta é reforçada pelo peso que há, no projeto, da importância do caráter autoral das obras – para além de uma proposta didática, prevalece a produção de subjetividades dirigidas para os processos, assim como a originalidade e a criatividade presentes na visão do realizador sobre acontecimentos, pessoas e lugares.

A linguagem do documentário brasileiro contemporâneo na televisão é amplamente influenciada pelas renovações introduzidas pelo vídeo no Brasil. Certas liberdades de ação e concessões são devedoras de conquistas estabelecidas neste campo híbrido, onde se misturam as artes plásticas, o cinema e a própria herança da TV comercial aberta no país. A tradição do vídeo no Brasil caracteriza-se tanto por uma função crítica quanto por um metacomentário do estatuto contemporâneo da imagem – especialmente das imagens legitimadas e reverberadas pela TV; os dois meios mantêm entre si uma intermitente relação de atração-repulsão. Entretanto, é exatamente pelo processo de reflexão sobre a imagem que o vídeo introduziu na televisão que se tornou possível uma proposta como a que encerra o DOCTV: “*Quando a realidade parece ficção, é hora de fazer documentários*”. Até que ponto não podemos considerar a ‘ficção’ da realidade justamente as modulações e as dobras produzidas pelas forças biopolíticas? Até que ponto o ato de fazer um documentário não implica desemaranhar as teias dessa relação ou mesmo mergulhar nessa nova topologia produzida pelo nomadismo dos indivíduos em constante movimento?

Documentário e TV: tudo a ver?

A linguagem do documentário contemporâneo brasileiro é marcada por formas narrativas apropriadas e lapidadas pela televisão. Em si, esta afirmação obviamente não dá conta do conjunto dos valores estéticos do documentário nacional – que começou a ser produzido no final do século XIX⁵, e cuja linguagem é produto de atravessamentos

⁵ “A primeira filmagem no Brasil aconteceu, segundo as convenções historiográficas, (...) em 19 de julho de 1898, na entrada da baía da Guanabara, por Afonso Segreto. Teria sido um *travelling* pela orla do Rio a partir do tombadilho (...)” (LABAKI, Amir. “Introdução ao documentário brasileiro”, p. 17)



perpetrados por diferentes campos e formas de olhar e narrar; também não suporta o apuro de linguagem desenvolvido pelos movimentos cinematográficos dos anos 1960-70, que estabeleceram construções narrativas a partir de novas relações entre tempo e espaço.

Entretanto, ao ser apropriado pela televisão por suas possibilidades ‘informativas’, pela impressão de ‘realidade’ de suas imagens e pelo diagnóstico de ‘documento’ do conteúdo, o documentário rapidamente foi encapado por uma proposta de audiovisual que começou a se enraizar no imaginário brasileiro em torno dos anos 1970. É preciso lembrar que, no Brasil, em função do artifício de concessões que determinou em larga escala a existência da TV, o viés político-econômico a que esta subjugava suas produções e transmissões é um traço marcante nos filmes e programas. Dessa forma, podemos arriscar pensar que o caráter informativo, a tendência ao didatismo, a recorrente presença de entrevistas, de narrações em *off*, de planos fechados em *close*, de sequências de cortes rápidos e a organização em blocos temáticos são devedoras em larga escala de uma forma específica de se relacionar com as imagens capitalizadas através dos tempos pela TV.

Mas se não é mais possível raciocinar em termos de ‘purismos’ e pensar em cinema, vídeo e TV como espaços diversos e intocáveis, ou em ficção e documentário como campos distintos, da mesma maneira seria ingênuo pensar que o desenvolvimento do documentário na televisão não foi retroalimentado pela corrente de imbricações, cruzamentos e interpenetrações de linguagem entre os meios. Se, por um lado, o documentário foi acolhido pela TV por conta de uma atribuição de ‘produção de conhecimento’, e por uma relação mimética com um conceito distorcido do meio como ‘janela para o mundo’, por outro, é inegável perceber a enorme influência que a linguagem desenvolvida pelos realizadores em *vídeo*, e apropriada pela própria televisão, produziu na formação de um ‘saber’ documentário. Importantes momentos do documentário na TV, que se tornaram momentos definidores da própria televisão, são devedores daquilo que surgiu nestas brechas.

A relação entre TV e vídeo no Brasil é marcada fundamentalmente por uma tensão de alteridade genealógica. O vídeo nasceu próximo das artes plásticas, introduzido no Brasil na década de 1970; as primeiras imagens mostravam o registro de performances, de obras em processo e de exposições. Segundo André Parente, o corpo e seu duplo, as dobras a partir de seus movimentos, eram as principais questões destes trabalhos, que se queriam menos críticos de uma relação do espectador com a imagem



que com os humores e os ritmos da sociedade contemporânea. Em geral, consistiam de um único plano sequência e da repetição ritualística de gestos do cotidiano, como subir e descer escadas, comer, maquiarse, mascararse; como escreve Parente, “o corpo não é mais tomado em uma dicotomia cartesiana que separa o pensamento de si mesmo, mas como algo no qual se deve mergulhar para ligar o pensamento ao que está fora dele”⁶. Via de regra, esses videoartistas buscavam inventar imagens que pensassem sobre o homem na vida moderna e as implicações físicas dos estímulos sensoriais a que se este se encontrava submetido. A troca entre realizadores de cinema como Belisário Franca, Mário Carneiro, Paula Gaitán, Rogério Sganzerla, André Parente e Arthur Omar, e artistas como Lygia Pape, Lygia Clark, Amílcar de Castro, Eduardo Sued, Anna Bela Gheiger e Letícia Parente, produziu uma combinação interessante que diz muito sobre esse período⁷, em que uma primeira geração de artistas começa a se relacionar propriamente com as imagens e a produzir interferências, criar contrapontos e insinuar o que seria os primórdios de uma estética do vídeo.

TV e vídeo: uma nova linguagem

Foi no começo da década de 80 que a utilização do vídeo começou a se diversificar e criar fundamentos para estabelecer-se, então, como um contraponto à proliferação de uma cultura de imagens midiáticas. Isso aconteceu pelas mãos de uma geração que já tivera maior período de convivência com a televisão e acesso à tecnologia, já que o vídeo de uso doméstico, com pequenas câmeras e equipamento gravador-reprodutor, chegou ao Brasil por essa época. A perspectiva era “explorar o vídeo para mostrar o que a TV *broadcasting* poderia ser como sistema expressivo e agente de mudanças socioculturais”⁸.

Se coube ao cinema narrar e inventar uma forma de sentir os estímulos, os ritmos e as modulações da modernidade, talvez o vídeo seja o meio próprio para abarcar a enorme quantidade de informações que definem a pós-modernidade. Se a modernidade pode ser definida como “um bombardeio de estímulos”⁹, a pós-modernidade talvez possa ser caracterizada por sua principal forma expressiva: a *multiplicidade*. Segundo Arlindo Machado, “na televisão, como no vídeo, esta

⁶ PARENTE, André, in COCCHIARALI, Fernando (org). 2007. p.35

⁷ Um pedaço desta produção foi reunido pela Prefeitura do Rio no *box* com 3 dvds “Rioarte Vídeo/Arte.Contemporânea”. Vide SILVA, Patricia. 2007. Vide <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/default.asp?periodo=&palavra=rioarte>

⁸ FENICHE, Yvana, in MACHADO (org). 2007. p. 88

⁹ SINGER, Ben, in SCHWARTZ, Vanessa e CHARNEY, Leo (org). 2001.



multiplicidade está associada à concentração – ou mesmo ao excesso – de informações verbais, visuais e sonoras num espaço de representação, num mesmo momento de exibição”¹⁰. A própria qualidade da imagem do vídeo se presta a essa “lógica da acumulação”; diferentemente das imagens gravadas em película, elas permitem uma interferência direta no interior do quadro: pode-se alterar a cor, a textura, produzir secções, fusões, superposições, *fades*, acelerações e desacelerações. São imagens plásticas e manipuláveis, potentes na medida em que capazes de resignificações de sentido em uma dinâmica muito próxima à velocidade da informação na TV.

Entretanto, um dos maiores desafios dos realizadores brasileiros foi, e continua sendo, encontrar espaço para veiculação de suas obras. No que diz respeito à televisão, a estrutura em rede nacional das principais emissoras (Globo, SBT, Band, Rede TV! e a extinta Manchete) implicou em concentrações nas áreas de produção e difusão; por conta do comprometimento político na distribuição dessas concessões, o caráter crítico do vídeo sobre a produção das imagens da TV não era exatamente visto com bons olhos. Mesmo assim, isso não impediu que vários programas conseguissem furar as barreiras e se destacar em meio à monotonia da TV aberta, voltada para a produção de um discurso unilateral, pobre em reflexão e muito pouco interessada em estimular o espectador a pensar sua própria condição: de audiência, de cidadão ou de brasileiro.

Programas como o “Abertura”, “Olhar Eletrônico”, “23ª Hora”, “Netos do Amaral”, “Comando da Madrugada”, “Conexão Internacional” e “Parabolic People”, todos eles veiculados entre os anos 1990 e 2000, foram responsáveis por uma nova perspectiva no panorama da televisão: realizar uma crítica reflexiva sobre os valores das ‘imagem-informação’, ‘imagem-verdade’, difundido e referendado como uma condição própria da imagem; desmascarar as estratégias de discurso que encampavam a produção da narrativa; produzir reportagens que se diferenciavam por uma estética alternativa, um ponto de vista descomprometido e um foco em temas e conteúdos amplamente divergentes do que ditava a ‘regra dos bons costumes’. Enfim, o que se buscava era expor as tramas da rede, os mecanismos de vascularização das engrenagens, e oxigenar o sistema perceptivo do espectador. Como escreveu a pesquisadora Yvana Feniche, “ao vídeo talvez esteja reservado o destino de ser permanentemente o nosso projeto utópico de TV”¹¹.

¹⁰ MACHADO, Arlindo (org), 2007. p. 102

¹¹ MACHADO, Arlindo (org.). 2007. p. 110



Pensando uma imagem em quatro tempos

Durante as décadas de 1980 e 1990, vários realizadores independentes são incorporados às empresas de teledifusão; esse momento corresponde a uma enorme oxigenação na linguagem, produzindo, desde então, programas que revitalizaram o meio, trazendo novos temas e novas formas de abordagem. Especialmente, se constatou a preocupação em introduzir uma maior polifonia de vozes. Entre os destaques estão os programas ‘Armação Ilimitada’ (1985-88), “TV Pirata” (1985), “Dóris para maiores” (1991), “Programa Legal” (1991-93), “Comédia da Vida Privada” (1995-99), “Muvuca” (1998-2000), “Cidade dos Homens” (2002-05) na Globo; na década de 1980, a rede Manchete investiu na revitalização da área do jornalismo e viveu bons momentos com o “Documento Especial” (1992-97), além de se destacar pela veiculação de uma série de programas independentes, como “Xingu, a terra mágica dos índios” (1985), “Japão, uma viagem no tempo” (1985), “China, o Império do Centro” (1987) e “América” (1989).

Para além da perspectiva analítica em relação à TV, os *videomakers* também se pautavam por uma temática social; uma das consequências desse balanço crítico implicava o desvio das ‘vozes de autoridade’ e o deslocamento das relações de poder. Conforme escreve Feniche, em seu artigo na coletânea organizada por Arlindo Machado:

“Todo o revolucionário projeto ético-estético do Cinema-Novo de reinterpretar a realidade social, a situação política e a produção cultural do país a partir da perspectiva do não-oficial, do periférico e do marginal antecede no Brasil o movimento do vídeo independente. O que contribui para que, historicamente, muitos desses realizadores que despontam nos anos 80 comecem a usar o vídeo como meio, orientados no entanto, por conceitos formulados mais no campo do cinema experimental que na incipiente esfera de produção da arte eletrônica no Brasil.”¹²

Ao longo da trajetória do vídeo na TV, algumas linhas de ação se enraizaram de tal maneira que hoje já não é mais possível determinar os limites de um e outro meio. Feniche estabelece quatro intervenções fundamentais e definitivas a partir da introdução da linguagem do vídeo: a opção por uma estrutura de *montagem expressiva*, o teor *auto-referencial*, a idéia do *processo como produto* e a operação de uma *estética da inversão*. O que se convencionou chamar de *montagem expressiva* é a organização de planos em justaposição, tendo por finalidade produzir uma relação de choque entre as imagens. A principal característica desta escolha é a produção de um efeito de ‘ruptura’ no

¹² MACHADO, Arlindo (org.). 2007. p. 95



espectador, que se vê obrigado a pensar sobre o que vê. A *auto-referencialidade* e o *processo como produto* estão diretamente relacionados com a própria retórica da televisão sobre si mesma: se colocar em pauta, trazer como tema seu modo de operação, desvendar os processos de construção dos enunciados. Já a *estética da inversão* diz sobre o deslocamento do referencial da autoridade, quando os modelos de representação trocam de posição, “questionando, de um lado, as relações de poder e ‘saber’ entre produtor e receptor, e de outro, a hierarquia entre o sujeito que representa e o outro que é representado (o sujeito focado)”¹³.

Essas quatro características tratam de uma filosofia de *se pôr em questão* à medida em que se é atravessado por um tema; isso implica se expor enquanto tecnologia de produção narrativa, participar de um jogo aberto onde os lugares de poder são intercambiáveis e onde as narrativas são escritas nas próprias relações de saber e poder; é na trama desse interlúdio que se escondem e surgem as histórias. Essas quatro características, de certa maneira, circunscrevem boa parte das questões que atravessam recentes transformações no filme documentário e alimentam as discussões nos campos ético e estético desta forma de audiovisual. E é por conta dos documentários que surgiram a partir dessa discussão que se abriu caminho para um projeto como o DOCTV.

DOC TV: *Mirabile visu, Mirabile dictu*¹⁴

Graças ao *pool* de emissoras, os concursos do DOCTV garantem, além da premiação em dinheiro para a produção, um canal de difusão. O que não é pouco, tendo em vistas as dificuldades do realizador independente em furar o bloqueio imposto pelas grandes redes comerciais. Isso fez com que o projeto se viabilizasse como uma potencial ‘janela’ para esses profissionais e, nestas quatro edições, é possível encontrar documentários de conceituados realizadores como Cao Guimarães, Marcelo Masagão, Firmino Holanda, Liliana Sulzbach e Kiko Goifman¹⁵. A seleção dos projetos é descentralizada, realizada diretamente pelas TVs públicas dos Estados; ao final desta quarta edição, terá sido responsável pela produção e veiculação de mais de 150 documentários, de diferentes procedências geográficas e cartografias pessoais.

¹³ MACHADO, Arlindo (org). 2007. p. 107

¹⁴ “admirável de se ver, admirável de se dizer”

¹⁵ Respectivamente, “Acidentes” (II), “O Zero não é Vazio” (II), “Cidadão Jacaré” (II), “O Continente de Érico” (II), “Anderson e as Horas” (III). Os números após os títulos se referem à edição que foram produzidos.



A proposta de valorização e a difusão de manifestações culturais regionais seria um dado óbvio em se tratando de um projeto do Governo. Porém, diferente de uma integração nacional via uma soma de patrimônios culturais, o diferencial do DOCTV está em uma aposta na criatividade da releitura de processos, na construção de identidades cotidianas e urbanas como inscrição do patrimônio imaterial do país. Não por outra razão, os filmes do primeiro concurso foram veiculados sob a rubrica *Brasil Imaginário*. No que diz respeito aos temas de cada documentário, eles estão diretamente relacionados a uma proposta de criação que parte dos ‘processos contemporâneos’, ou seja: sobre a maneira como o mundo, seus modos de representação, suas produções de afeto e capitalização de significado produzem um mapa muito peculiar do Brasil contemporâneo. De acordo com as regras do concurso, essa proposta deve partir de uma ‘visão original’ - o que pode ser tomado como um olhar do realizador sobre acontecimentos e pessoas em suas *performances* e nas formas como se reeditam e se reinventam face as transformações que atravessam suas vidas. No documentário “As vilas volantes – O verbo contra o vento”, de Alexandre Veras, o realizador fala sobre o movimento nômade de uma parte da população do Ceará em função da ação das marés sobre as dunas. A forma como escolheu tratar o assunto foi a partir da fala, do ‘verbo’: a maneira como os habitantes se reinventam dentro de cada novo lugar, incrustando hábitos e práticas em extinção, repovoando de forma circular uma região.

Essa regionalização da produção é crucial na determinação de um ‘sistema em rede’, e é responsável por impossibilitar a organização dos programas em torno de um ‘centro de informações’; ao contrário: amplifica e redimensiona as possibilidades de compreensão das movimentações sociais. Isso faz com que qualquer perspectiva de visão de conjunto para estes filmes - um grande painel sobre a identidade nacional – seja forjada a partir de “linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação”¹⁶, em fragmentos e *devires*. Essa multiplicidade orgânica é típica dos *processos de agenciamentos* definidos por Deleuze e Guattari; engendra uma visão sobre processos contemporâneos que contempla a relação de agenciamentos produzidos localmente e que estão sujeitos a se anularem por outros processos. Ou seja: trata-se do específico da biopolítica como proposta central.

“Quando a vida parece ficção....”

¹⁶ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 1995. p. 11



O conceito de biopolítica como arena onde o que está em jogo é a produção (e reprodução) da vida enquanto sistematização de processos e acontecimentos é o horizonte contemporâneo dos estudos sociais. É a partir dele que se estrutura boa parte das indagações sobre os efeitos e produções subjetivas do capitalismo e, em última instância, da globalização. Paolo Virno, Maurizio Lazzarato e, com maior repercussão, Michael Hardt e Antonio Negri estão entre os mais importantes nomes contemporâneos a desdobrarem esse conceito. Negri e Hardt, especificamente, revitalizaram os discursos sobre ‘sociedade imperial’ e ‘multidão’, de forma a atualizar a maneira como o capitalismo cognitivo atua na produção de sentido.

Retomando a genealogia da biopolítica estabelecida por Michel Foucault, e expandida concretamente pela dupla Deleuze/Guattari, Negri e Hardt cartografaram os movimentos de contração e expansão em escala global a partir da identificação de uma ‘sociedade de controle’ operada por uma economia de ‘biopoder’. Segundo os autores, a passagem da sociedade disciplinar para o controle implica na produção de um paradoxo: quando são suprimidas as instâncias da disciplina, e concentrado o controle em um só ponto (o Estado), o resultado é o surgimento de elementos que, “antes, estavam coordenados e mediatizados na sociedade civil. As resistências não são mais marginais, senão ativas no coração da sociedade que se expande em redes (...)”¹⁷. Como consequência, resultam espaços de expansão ilimitados e determinados pela imprevisibilidade de acontecimentos pontuais, reações sobre modulações, que reberveram através de uma série de conexões. São esses aspectos que configuram os novos sujeitos e, em mais um paradoxo, produzem uma ‘zona cinza’, distante de qualquer idéia de estabilidade. É a partir do que surge destas ‘dobras’ do mundo que está calcado projeto do DOCTV.

Vejamos dois depoimento a respeito de um dos filmes, “Preto contra branco” (DOCTV I), de Wagner Morales. O documentário gira em torno de uma partida de futebol que acontece todos os anos na favela de Heliópolis, em São Paulo, e que já ganhou ares de folclore:

“A partida é realizada uma vez por ano e tem como característica principal o fato de ser jogada por dois times especiais: de um lado, os pretos; do outro, os brancos. Um detalhe importante é o fato de cada jogador escolher em que equipe deseja jogar. Antes da escalação, eles devem se auto-atribuir ‘brancos’ ou ‘pretos’. Isso não seria digno de nota se não houvesse jogadores disputando temporada ora no time dos brancos, ora no dos

¹⁷ in PARENTE, André (org). 2004. p. 164



pretos. Desse modo, o processo (...) permitirá lançar um olhar renovado sobre o tema: as diferenças e composições raciais na sociedade brasileira, suas inflexões e nuances nos tempos recente.”

“O fato da história do jogo se confundir com a história da urbanização desenfreada de São Paulo permite sugerir ainda relações entre a construção social do espaço e o ‘lugar’ que ocupam as diferentes raças na sociedade (...). Durante as filmagens do documentário levaremos em conta o fato de sermos uma equipe de classe média, onde todos os seus integrantes são brancos, ‘estrangeiros’. Nossa presença será evidenciada, no filme, como modo de revelar de que maneira este confronto sujeito/objeto opera na construção de um documentário, assim como sintetiza o confronto brancos/negros e ricos/pobres, nossa questão.”¹⁸

Atente-se para o fato de que o ‘processo’ em questão, tem dupla referencialidade: tanto diz sobre uma re-atualização das manifestações sobre como diferentes composições de raça se olham e se ‘interpenetram’ no campo social, quanto sobre o próprio processo da escrita do texto filmico; narrativas são, antes de tudo, ‘modulações sobre modulações’, olhares que se instalam e tentam desenredar as nuances ou os rompantes catalisados pelas forças do biopoder. Segundo Jean-Louis Comolli, um dos principais teóricos do documentário, os personagens entram nos filmes com as mesmas roupas, as mesmas idiossincracias, os mesmos vícios e gestos que exibem em suas *performances* cotidiana e:

“(...) tudo aquilo que a experiência de viver modelou neles... Ao mesmo tempo, alguma coisa da complexidade e da opacidade das sociedades e qualquer coisa da exceção irremediável de uma vida. O que quer dizer que filmamos também aquilo que não é visível, não é filmável, não está à nossa mão, mas que está lá com o resto, dissimulado pela luz ou mesmo escondido por ela, ao lado do visível, sobre ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo tecido que tece a trama da máquina cinematográfica”¹⁹

Comolli destaca a questão do corpo como sendo a mais importante inventada pelo cinema desde o começo: “o documentário filma os corpos feitos e desfeitos pela vida sabendo que, nestes feitos e desfeitos, é sempre de corpos gloriosos que se trata”²⁰. Não por coincidência, a biopolítica é também uma questão de incorporação que investe na produção de corpos gloriosos. Segundo Foucault, a biopolítica “não se efetua apenas através da consciência e da ideologia, mas também no corpo e com o corpo”, no nível

¹⁸ Os depoimentos de Wagner Morales faz parte do Manual Didático da Oficina para formatação de projetos do DOCTV. Disponível em <http://www.tvbrasil.org.br/doctv/>, acessado em 28/07/2008.

¹⁹ COMOLLI, Jean-Louis. 2004. p. 516

²⁰ COMOLLI, Jean-Louis. 2004. p. 514



do “biológico, o somático, o corporal”²¹ a um regime de administração dos corpos e do gerenciamento calculado da vida. Da mesma maneira que Max Weber enxergou nos princípios da ética protestante o engendramento do ‘espírito’ do capitalismo, a inserção dos corpos na máquina de produção e o ajuste da população ao processo econômico também não se viabilizariam sem os mecanismos da biopolítica. Justamente os processos registrados nos documentários do DOCTV.

A estrutura em rede como produção de significado

Se, internamente, os documentários que fazem parte do projeto engendram os processos contemporâneos animados pelas relações de biopoder e produzem suas narrativas a partir do desemaranhado dessas relações, o projeto também viabiliza, através do *pool* de emissoras²², a instituição de uma rede de difusão para os filmes. Para além desse circuito, também prevê a disponibilização dos programas para compra em *homevideo*; os documentários produzidos no âmbito do concurso também podem ser inscritos em festivais de filmes, o que gera um terceiro circuito de visibilidade. Mas quais as implicações da formação de uma rede?

Muito se fala atualmente sobre um certo “fator doc” na produção audiovisual contemporânea²³. Essa expressão diz da proliferação de um certo tipo de ‘saber’ que transborda de imagens, na superfície, ‘desnarrativizadas’. Essa aparente desnarratividade da imagem está no corpo da pergunta de Deleuze a Serge Daney na célebre carta: “como se inserir nela, como deslizar para dentro dela, já que cada imagem desliza agora sobre outras imagens, já que *o fundo da imagem é sempre já uma imagem?*”²⁴. A sociedade contemporânea engendra no olhar processos de (re)significação que atravessam as imagens e as transformam em mercadorias. É, como percebeu Debord, uma ação de retomar tudo o que existe na atividade humana em estado ‘fluido’ para possuí-lo em estado ‘coagulado’. A reprodução destas imagens-

²¹ in PARENTE, André (org). 2004. p. 166

²² O circuito nacional de difusão do Programa DOCTV é composto por: TV Universitária de Roraima, TV Cultura do Amazonas, TV Cultura do Pará, TV Aldeia (Acre), TV Palmas (Tocantins), TV Antares (Piauí), TV Ceará, TV Universitária do Rio Grande do Norte, TV Universitária da Paraíba, TV Universitária de Pernambuco, Instituto Zumbi dos Palmares (Alagoas), TV Aperipê (Sergipe), TVE Bahia, Radiobrás, TV Brasil Central (Goiás), TV Mais (Mato Grosso), TVE Regional (Mato Grosso do Sul), Rede Minas, TVE Espírito Santo, TVE Brasil (Rio de Janeiro e Maranhão), TV Cultura de São Paulo, Paraná Educativa, TV Cultura de Santa Catarina e TVE RS. Na ausência de tvs públicas nos estados do Amapá e Rondônia, a Fundação Estadual de Cultura do Amapá e a Fundação Cultural Iaripuna realizam estratégia alternativa de difusão da Série DOCTV III simultaneamente à teledifusão em Rede Pública de Televisão. <http://www.redesat-to.com.br/doctv.php>, acesso em 29/12/2008.

²³ MATTOS, Carlos Alberto Mattos. <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/default.asp?periodo=&palavra=doctv>

²⁴ DELEUZE, Gilles. 1992. p. 92



monumentos produz uma topologia des-orientadora e des-naturalizada, um percurso subjetivo e subjetivado ao mesmo tempo.

É por essa lógica que se assiste o show da propagação de programas e reportagens sensacionalistas, *realities shows*, adoção de princípios do documentário na dramaturgia, associação de cenas ‘documentais’ a textos de ficção²⁵, entre outros. Isso faz com que, segundo Ieda Tucherman, antigas dualidades como cultura e natureza, real e simulado, estejam “hoje imbricadas num universo de conexões, hibridismos e misturas, o que nos permite falar de uma crise da diferença enquanto lógica de sentido”²⁶. O pensamento de Tucherman nos ajuda a entender um mundo filtrado por imagens em que não se pode mais pensar uma dualidade entre ficção e documentário como método de organização. Mais: ajuda a pensar como esse regime de imagens só existe porque instituído em rede.

Segundo André Parente, uma rede se relaciona com uma busca por “processos de modelagem fractais que apresentam um lado voltado para a construção de modelos que se constituem como totalidades das relações imanentes e outro para a singularidade das relações e paisagens irreduzíveis”²⁷. Fractais são formas geométricas em geral irregulares e fragmentadas onde, em tese, a parte poderia responder pelo todo. Por essa definição, um projeto de ‘identidade cultural’ pode ser forjado pelos documentários do DOCTV a partir de cada documentário em sua singularidade narrativa, em sua organicidade, em sua perspectiva irregular de fragmento, cortado e atravessado por relações de biopoder. Não é a reunião de temas, a soma dos assuntos, mas o conjunto de estratégias de todos os programas que engendra uma forma de se relacionar com os estímulos e as instituições subjetivas do capitalismo contemporâneo. Assim, se se pode falar numa ‘carteira de identidade’, ela dá conta dos processos, não dos retratos. Numa inversão do cotidiano, não é a TV que organiza os documentários como ‘máquinas de saber’, mas sim o projeto DOCTV que organiza a televisão como um órgão ‘modelizador de subjetividades’. Se existe uma perspectiva de falar do Brasil contemporâneo, ela está na trama de processos que instituem as maneiras de se narrar, se experimentar e se viver.

Mas, se por subjetivação compreendemos processos pelos quais indivíduos e coletividades se constituem como sujeito, “por um lado, o sujeito é processual, e não há

²⁵ Me refiro aos depoimentos que sempre aconteciam ao final dos capítulos da novela da Rede Globo ‘Páginas da Vida’ (2006), lembrado por Carlos Alberto Mattos. op. cit.

²⁶ TUCHERMAN, Ieda (<http://www.pos.eco.ufrj.br/>, acessado em 31/07/2008)

²⁷ PARENTE, André (org) 2004. p.92



uma essência ou uma natureza; não há sujeito, mas processos de subjetivação”²⁸. Isso nos leva a pensar que sujeitos não SÃO; eles existem em um regime de ESTAR, se constituindo repetidas vezes a partir de agenciamentos e articulações; como em “Ensolarado Byte” (DT/II), que dá conta do intercâmbio entre a cena musical do Recife e as tecnologias digitais, ou “Querido Camilo” (DT/IB), que trata das memórias do primeiro soldado estaduniense a desertar na Guerra do Iraque, ou “A próxima refeição” (DT/II), que narra as estratégias de sobrevivência de famílias na Amazônia que embarçam procedimentos de extrativismo legais e ilegais. Ieda Tucherman identifica neste estado de trânsito um duplo movimento teórico e ontológico: “é como se passássemos de uma *tipologia*, própria da vocação moderna, a uma *topologia*, princípio da atual e triunfante teoria geral dos sistemas e das novas lógicas conectivas”²⁹. Os documentários do DOCTV se distanciam da produção de ‘tipos’ regionais e se concentra na produção de ‘topos’, lugares de ação de forças que modulam, dispõe e predispõe. Como escreveu Comolli, filma-se algo que não é visível, mas que está lá, organicamente estabelecido na imagem.

Conclusão

Pensar o DOCTV como uma nova forma de engendrar um projeto de identidade diz respeito, acima de tudo, a estabelecer a diferença, o movimento e a inconstância como as principais características definidoras da subjetividade contemporânea. Dada a impossibilidade de referendar modelos, construir arquétipos, estabelecer marcos fundadores, a solução é pensar os agenciamentos e linhas de força como pistas para o estado do mundo. Isso nos faz pensar acontecimentos como sintomas, e uma estética do cotidiano como uma forma de percepção dos estados modulares. Pensar o mundo em seu dia-a-dia, em seus fatos menores ou em suas margens é pensar as relações de biopoder que definem uma possibilidade de mundo, pensá-los em rede é criar uma possibilidade de lógica de inteligência. Em ‘Diferença e Repetição’, Deleuze estabelece a urgência de se destruir a imagem de um pensamento que se pressupõe a si próprio, como gênese do ato de pensar; mais que buscar uma improvável origem das coisas, o filósofo lança a proposta da procura por um ‘começar a buscar’. De certa maneira, se pode pensar os documentários do DOCTV como o começo de uma busca, o começo do

²⁸ PARENTE, André (org) 2004. p.96

²⁹ TUCHERMAN, Ieda (<http://www.pos.eco.ufrj.br/>, acessado em 03/08/2008)



desenvelo das teias e das tramas que produzem aquilo que tomamos e conhecemos como Brasil. Ou, pelo menos, uma possibilidade.

BIBLIOGRAFIA:

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- COCHIARALE, Fernando. **Filmes de Artista: Brasil 1965-80**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et pouvoir - l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire**. Paris: Verdier, 2004.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. volume 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.
- MACHADO, Arlindo (org). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MATTOS, Carlos Alberto. **O doc na TV e o DOCTV**. em <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/default.asp?periodo=&palavra=doctv>, acesso em 28/7/2008.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cine Documental en América Latina**. Espanha: Ediciones Cátedra, 2003.
- PARENTE, André (org). **Tramas da Rede**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.
- RABINOW, Paul. **The Foucault Reader**. NY: Pantheon Books, 1984
- TUCHERMAN, Ieda. **Notas para uma antropotecnologia futura**. em <http://www.pos.eco.ufrj.br/>, acesso em 31/7/2008.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.