



III ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO  
27 A 29 DE NOVEMBRO DE 2005  
FLORIANÓPOLIS – SC

## COMUNICAÇÃO INDIVIDUAL

Título: O Jornalismo e os impasses do documentário audiovisual

RESUMO: O foco deste texto é a discussão em torno da linguagem documentária audiovisual, no sentido de destacar suas especificidades e sobreposições em relação aos princípios que norteiam o jornalismo. O objetivo é recuperar parte da tradição documentária, em especial os momentos em que se evidencia fortemente a presença das estratégias jornalísticas para sua realização, localizando os conflitos que têm surgido desta convivência considerada negativa por alguns documentaristas.

Palavras-chaves: jornalismo - documentário – linguagem audiovisual – jornalismo audiovisual – documentário audiovisual

Curriculum: Denise Tavares é jornalista e mestre em Multimeios (IA/Unicamp) e professora da Faculdade de Jornalismo na PUC-Campinas. Participa do grupo de pesquisa desta Universidade, na linha Comunicação e Política, com o projeto “Marcos da memória e construção da identidade”, sobre o Globo Repórter e Repórter Especial da TV Cultura.

## INTRODUÇÃO:

A discussão em torno da legitimidade da prática profissional do documentarista é pautada, segundo Eduardo Escorel, por quatro dilemas que enfrenta: “o (1º) da obsolescência; o (2º) da incongruência; o (3º) da indisponibilidade e o (4º) da sobrevivência.<sup>1</sup> Sobre o primeiro ponto, o argumento de Escorel é justamente o desenvolvimento tecnológico, especialmente pelos novos recursos do mundo digital que tem permitido, cada vez mais, o acesso de “amadores” às possibilidades técnicas, antes exclusivas do profissional. Já em relação à incongruência, a justificativa do cineasta é, de certa forma, centrada em países como o Brasil, dilacerado pela desigualdade social e que, por isso mesmo, traz à tona um dos dilemas éticos que rondam a produção profissional audiovisual no país: o custo da realização. Como exemplo, Escorel cita uma equipe que realizava um documentário sobre um grupo de agricultores que reivindicavam empréstimos ao governo cujos valores, somados, equiparavam-se ao custo da produção do documentário, mesmo sendo este muito baixo.

Ainda acompanhando o artigo de Eduardo Escorel, o terceiro argumento que este aponta também tem em conta a realidade brasileira que praticamente impede a possibilidade de uma das maiores “qualidades” do documentário que é sua vocação de, ao se colocar “disponível ao real”, em termos de tempo e espaço, buscar sua máxima “fidelização” (critério que discutiremos mais adiante) o que, por sua vez, justifica sua classificação advinda de seu valor documental. Ou seja, pelas regras do jogo brasileiro, onde o Estado é ainda o principal canal financiador do audiovisual, a malha burocrática tanto de realização como de distribuição, retalharia estas condições com resultados evidentemente “falseadores” do processo real.

Por último, e este, na verdade, é o argumento que mais aproxima o documentário da ética jornalística, as condições de sobrevivência. Para o cineasta, a realidade brasileira violenta tem impedido a realização de filmes nacionais sobre temas que particularmente interessariam e que são focos, principalmente dos documentaristas comprometidos com a mudança social. Neste sentido, aponta, por exemplo, a gravação da marcha do Movimento dos Sem-Terra (MST), ocorrida em maio deste ano (2005), que foi registrada por documentaristas de vários países, menos brasileiros. Apenas a

---

<sup>1</sup> Eduardo Escorel, in “O Estado de São Paulo”, Caderno 2, 24 de julho de 2005, página 8. Escorel é cineasta, montador e atual coordenador do Mestrado em Documentário (Latu Sensu) do Cepedoc (Centro de Pesquisa e Documentação) da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro.

TV, em registros jornalísticos, acompanharam. Completando este argumento, lembra ainda o caso Tim Lopes e o filme de João Moreira Salles e Kátia Lund, “Notícias de uma guerra particular”, que acabou, de forma indireta, rendendo um processo contra Salles.

A pertinência do que Eduardo Scorel coloca deve ser ampliada pela fala de João Moreira Salles, reproduzida no mesmo jornal, subsequente à de Scorel. Ali estão, de certa forma, as primeiras respostas aos questionamentos do colega. Estas amenizam – sem extinguir – a força dos dilemas apontados por Scorel, cineasta que ainda acrescenta, rapidamente, uma última e, talvez, mais pertinente questão para jornalistas, sobre a realização documentária: a pertinência do direito de “invadir” a vida alheia e expô-la. Este, quem sabe, é um dos eixos que deveriam nortear o jornalismo, cujo princípio fundamental é a presunção do dever de narrar a realidade, justificando-se pela objetividade – hoje, tão questionada entre os próprios jornalistas, por considerá-la praticamente inalcançável – e pelo direito à informação.

Mas, voltando a Salles, seus argumentos, colocados aqui de forma resumida, suavizam Scorel, na medida em que o primeiro cita documentários recentes como capazes de resgatar a imensa dívida que existiria quanto às imagens da violência que ter-se-ia deixado de registrar (o que manteria invisível uma significativa parcela da realidade brasileira, e, portanto, quando pensamos em construção de identidade, essa invisibilidade é um fator que a distorce, no mínimo) e, ainda, comemora a possibilidade de acesso que a simplificação tecnológica coloca (um processo paradoxal: quanto mais evolui, mas simplifica, mais permite sua utilização), no sentido de que tal movimento, se plenamente assumido pela população hoje à margem destes recursos, abriria a possibilidade dos hoje documentaristas “brancos e bem-nascidos” debruçarem-se sobre realizações que ele chamou de “inúteis”. Ou seja, documentários não mais premidos pela necessidade de participação social, de envolvimento com um projeto de mudanças no país, mas simplesmente viabilizados pelo prazer da realização.

A citação de dois diretores de cinema, documentaristas, explicita uma abordagem básica deste trabalho, já colocada neste ano em um artigo<sup>2</sup> e que é, de certa forma, ponto de partida para um projeto de pesquisa que desenvolvo na Faculdade de Jornalismo da PUC-Campinas, cuja proposta é analisar as estratégias de articulação da

---

<sup>2</sup> Por exemplo, no artigo apresentado no 8º Fórum de Professores de Jornalismo, em Maceió, entre os dias 21 e 23 de abril de 2005, no GT de Jornalismo Eletrônico, coordenado pelo professor e pesquisador da Faculdade de Jornalismo da PUC-Campinas, Juliano Maurício, intitulado “Fronteiras entre cinema e jornalismo – A realização do vídeo-documentário no curso de jornalismo”.

imagem/som dos programas Repórter Especial (TV Cultura) e Globo Repórter (TV Globo), que têm como pauta “marcos” da história do Brasil. O objetivo é discutir como estes programas apresentam estes momentos e/ou personagens, tendo como perspectiva o papel da mídia TV no processo de construção de uma possível “identidade brasileira”.

Em outras palavras, ao problematizar a realização documentária, em um processo que localiza seus impasses no momento em que se justifica a existência ou não do produto documentário audiovisual, Escorel e Salles, de certa forma, recuam, no mínimo, um patamar, em relação às questões que trabalham quando foca a necessidade de discutir as articulações imagem/som, de modo que seja possível se aceitar ou não a pertinência de um campo específico de realização, em que não haveria mais sentido adjetivações ao documentário. Considero este clareamento necessário, a partir do momento em que, ao fazer uma revisão bibliográfica na trajetória do documentário, o que pude constatar é a sua proximidade e até mesmo sobreposição, em vários instantes, com o jornalismo e, também, um movimento oposto de documentaristas, que consideram tais afinidades um processo extremamente empobrecedor, como discutiu Brian Winston in “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital”.<sup>3</sup> É, portanto, a partir da discussão destes embates que este texto se constrói. A perspectiva é não ignorar mais uma argumentação que o localiza como elemento desqualificante de um processo de produção do qual também participa, reconhece enquanto espaço de sua atuação e, de certo modo, no qual busca estabelecer fronteiras em uma tentativa que não sabemos ainda se vã, quanto a existência ou não de uma especificidade conceitual que demarcaria um novo gênero.

## II. A Linguagem audiovisual: jornalismo e cinema

A discussão de Brian Winston, citada há pouco, foi colocada por seu autor quando convidado<sup>4</sup> a fazer uma reflexão sobre o impacto do DV (digital vídeo) no documentário, ressaltando especialmente as mudanças possíveis de terem acontecido no estilo, nas técnicas e nas problemáticas do documentário anglo-saxônico. Descartando esta abordagem, ele localiza no “cinema direto” e “cinema verdade”, as

---

<sup>3</sup> Winston, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In MOURÃO, M.D. e LABAKI, A. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

<sup>4</sup> A convite do *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*, que acontece, anualmente, em São Paulo, desde 1996 e que, a partir de 2001, passou a promover, também, em parceria com o Cinusp, quatro Conferências Internacionais de Documentário. Brian Winston foi um dos conferencistas em 2001.

responsabilidades pelas alterações, recortando, ainda, as diferenças fundamentais em termos de produção, de um e outro. Ou seja, enquanto o “direto”, estilo dominante principalmente nos EUA, introduzido há cerca de 40 anos, não permitia o envolvimento do cineasta, no estilo “verdade”, cujo marco é *Chronique d’un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, realizado em 1960, o essencial era a utilização de uma pequena equipe na realização do documentário e a recorrência à entrevista, com o registro da presença do cineasta e todo o aparato técnico que o envolvia. Para ele, portanto, é um exagero apontar ou justificar novas formas narrativas do documentário, observando-se, apenas, a mudança do meio de registro.

A convicção do autor está pautada na construção do gênero ao longo de sua história. Cita, como exemplo, a imagem tremida, considerada sinônimo de tomada real, justamente porque introduzida pelos cinegrafistas militares que cobriram a Segunda Grande Guerra. Ali, a captação da realidade, claramente realizada em alto grau de dificuldade, resultou neste “estilo” que acabou sendo assumido como referência objetiva de um processo onde não havia ensaio. Volta-se, assim, a uma das balizas a que recorreram documentaristas: captar a vida como ela é, questão essencial para Dziga Vertov e seu “Cine-Olho - A vida de improviso”. Vertov estava seduzido pela possibilidade de capturar com a câmera as mudanças provocadas pelos bolcheviques em uma União Soviética extremamente agitada por uma nova ordem social e, assim, dar a sua contribuição de cineasta a este processo: *O que interessava aos Kinoki era filmar factos, organizá-los de maneira que os espectadores se conscientizassem com a sua objetividade, fazendo compreender o mundo tal como é...* (GRANJA: 1981, p.24).

Ou seja, tanto os cinegrafistas da guerra quanto Vertov, estabeleceram uma relação com o tomada, assentando nela a garantia da captura da realidade como é. Interrogava-se Vertov, em artigo que permaneceu inédito até ser publicado na *Iskusstvo Kino*, em 1958, nº 6. (GRANJA: 1981, p.58): *É possível mostrar ao homem vivo, o seu comportamento e as suas emoções num filme poético documentário sem encenação?*-dúvidas que lhe renderam, quando publicadas, diversos inimigos, e que foram recuperadas, permanecendo acopladas à realização do documentário cinematográfico, tantas vezes, mas que, por outro lado, foram, de certa forma, ignoradas, por outro diretor, também um dos cânones do gênero: Robert Flaherty. Foi ele quem, em 1922, realiza *Nanook of the north*, a partir de sua experiência de vida junto aos Inuit, da Baía de Hudson. Para Flaherty, não se podia mais registrar o real mantendo atrás das câmeras

o olhar do viajante ocidental mas este deveria, sim, conhecer, observar e revelar o ponto de vista do nativo, da sua comunidade<sup>5</sup>.

Flaherty foi reverenciado por John Grierson, maior personalidade do documentário inglês dos anos 30 e 40 e que conseguiu reunir um grupo incrível de trabalho: além de Flaherty, Rotha, Wright, Anstey, e o brasileiro Alberto Cavalcanti, cineasta que tem como maior especialidade, o som. Tanto que é creditado a Cavalcanti, muito da grandeza de *Night Mail*, de 1936, curta-metragem dirigido por Harry Watt e Basil Wright, considerado um dos produtos mais completos do General Post Office (GPO), para quem Grierson e seu grupo, trabalharam após a dissolução do Empire Marketing Board. A proposta de Grierson, toda a produção que realizou, são, até hoje, referência fundamental à trajetória do documentário. Tanto para considerá-la injustiçada, como faz Briston, quando reivindica o exagero de se classificar como novas formas narrativas ao gênero, apenas porque outras mediações, como o DV, surgiram, desprezando-se as contribuições fundamentais de Grierson, quanto para mostrá-la localizada em outro momento do documentário que não o final do século XX e início do XXI, como faz Silvio Da-Rin em seu *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*, sua tese de doutorado, publicada em 2004 pela Azougue Editorial.

Ma, se é possível falar em escolas ou tendências do documentário, o fato é que o quadro atual abriga tantos exemplos de realização que talvez este caminho tenha uma capilaridade tão ampliada que torne impossível qualquer sistematização. Um exemplo razoavelmente recente quanto à utilização da câmera sem interferência do cineasta – ou, objetiva, referentes apenas aos fatos, como diriam, talvez, os jornalistas – poderia ser *Caligrama*, da diretora brasileira, Eliana Caffé. Analisando o filme, o crítico Jean-Claude Bernardet<sup>6</sup> destaca a inquietação que a obra lhe trouxe, justamente porque a diretora não assume nenhum discurso conhecido em relação à indigência, reconhecendo, assim, sua impotência diante daquele quadro, onde os rituais de gestos e formas dos personagens vão compondo um painel que fica cada vez mais denso em sua tragicidade:

*Esta é uma obra não plenamente realizada, mas essa não realização é, em si, bastante motivadora. A sua concepção visual, a sua integração do visual e do auditivo, a relação que ela cria entre, digamos, mendigos de rua com a obra de Becket, eu acho que tem muita riqueza nesse filme. E algumas soluções como o grande travelling que ela faz, são soluções brilhantes para interpretar Becket no cinema...Reconheço que há falhas na estrutura, de*

---

<sup>5</sup> Gervaiseau, H, *Nanook of de North*, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº 1, 1995.

<sup>6</sup> Entrevista realizada para a minha dissertação de mestrado.

*harmonia de montagem...Mas há outra falha, que é o não conseguir falar com as pessoas que estão na rua, que é uma falha não de incompetência, mas sim de se assumir "o que eu falo se eu não destacar o discurso instituído?" Nesse sentido, o filme é riquíssimo... Eu me senti muito questionado porque eu não saberia responder à minha própria pergunta.*

Esta coragem da diretora, apontada por Bernardet, poderia estar em um documentário realizado por jornalistas? Assumiríamos não termos nada a dizer diante de uma situação como esta, marcada pela impotência quando se pensa alternativas de modificá-la?

É claro que busquei um exemplo-limite, mas às inquietações do crítico, pesquisador e cineasta Bernardet, acrescento aquelas que venho acumulando desde que, relativamente, passei a percorrer no mínimo dois campos de atividades, como tantos colegas hoje fazem.<sup>7</sup> Na verdade, a proposta deste trabalho, como já destaquei, tem em seu histórico uma discussão presente no curso de Jornalismo da PUC-Campinas em torno dos fundamentos do “vídeo documentário jornalístico” – até mesmo sua real possibilidade de “existência”, ou seja, se é possível demarcar características específicas de uma produção audiovisual cujo suporte midiático é o vídeo, e inscrita no gênero documentário. Em outras palavras, se é possível estabelecer um espaço específico na produção audiovisual para produtos claramente definidos como “vídeo-documentários jornalísticos”, demarcando-se, assim, não um neologismo, mas sim um gênero que tem suas especificidades de linguagem amarradas ao seu suporte e cujos fundamentos estão assentados nos conceitos do jornalismo<sup>8</sup>.

Participar desta discussão tem significado, inicialmente, como se viu até agora, recuperar a trajetória da construção da linguagem documentária marcada, atualmente, pela rapidez com que novas tecnologias de produção são desenvolvidas e discutir se estas mudanças, afinal, interferem ou não, em sua realização. Como ressaltai em texto anterior, já citado aqui<sup>9</sup>, definir as diferenças de linguagem, no entanto, não é tão simples. Linguagem é, acima de tudo, estratégia narrativa, é trama, como classifica Ismail Xavier<sup>10</sup>, é como a “fábula” é construída - no caso do audiovisual, a partir dos

---

<sup>7</sup> Só para lembrar dos mais recentes: Evaldo Mokarzel (e o seu belo documentário *Do Luto à Luta*) e Kiko Koffman (por exemplo, 33).

<sup>8</sup> Esta é uma discussão que atravessa este projeto e que foi abordada em artigo desta pesquisadora, no 8º Fórum de Professores de Jornalismo, em Maceió, entre os dias 21 e 23 de abril, no GT de Jornalismo Eletrônico, coordenado pelo professor e pesquisador da Faculdade de Jornalismo da PUC-Campinas, Juliano Maurício.

<sup>9</sup> Nota anterior.

<sup>10</sup> *Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em fábula, querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma seqüência de acontecimentos que se sucederam num determinado*

equipamentos disponíveis e, claro, a partir das mídias em que a produção será veiculada. Neste sentido, não se pode ignorar, por exemplo, a relação de distância, de profundidade de campo, tão diferentes entre cinema e vídeo. Não se pode ignorar, também, os padrões de resolução da TV tão distantes, ainda – em que se considere os avanços consideráveis do digital – da película. Enfim estas e outras diferenças técnicas devem fazer parte de qualquer reflexão sobre a possibilidade de um gênero específico de documentário, segundo o suporte para qual é realizado ou não?

Mas, deixando ainda de lado esta abordagem que remete à contribuição da tecnologia na transformação da linguagem – algo que Winston reconhece quando das câmeras terem ficado mais leves, bem como os outros equipamentos, permitindo, desta forma demarcar como matéria-prima do documentário a filmagem *com a câmera na mão, com som direto e a luz disponível*<sup>11</sup> - o que quero destacar aqui é esta relação primeira que se estabelece com o real. Ou seja, um dos grandes dilemas presentes na trajetória do documentário, que é a interferência ou não do cineasta e equipe provocando, ou não, por sua vez, a desfiguração daquela representação da realidade, é encarada, sem qualquer dificuldade, nas reportagens audiovisuais: simplesmente cabe ao repórter recortar e entrevistar suas fontes, de forma que possa, por exemplo, seguir na sua investigação. E o espectador absorve ou não esta “verdade da realidade”, pautado por suas referências muito mais em relação ao canal que a veicula ou ao programa que a enquadra. Resta, portanto, ao pesquisador, a análise do discurso formal e imagético, estabelecendo um diálogo entre ciências, assentado em bases ideológicas.

No entanto, quando nos debruçamos sobre a formação do jornalista e nos índices de audiência que os programas de reportagem e documentários audiovisuais detém, já não podemos deixar apenas à crítica ou à pesquisa, o papel de análise e discussão destas produções. Acredito que seja hora do jornalismo participar mais proximamente das inquietações que envolvem o mundo documentário audiovisual, inclusive pelo trânsito cada vez mais intenso entre cinema e jornalismo, provocado - e agora é inevitável esta constatação, destacada, inclusive, por Escorel ao problematizar a existência (e persistência) da produção documentária - entre outros motivos, pelas facilidades de produção que as novas tecnologias trazem e pelo crescente fascínio que o audiovisual provoca enquanto espaço de expressão autoral.

---

*lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em trama para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça.* (XAVIER, Ismail in PELLEGRINI, Tânia - et ali: 2003, p. 65)

<sup>11</sup> Op. Cit. p. 18



Neste percurso, acredito que reverberam mais as críticas de documentaristas como Brian Winston, que resgata os métodos de produção como elementos-chaves para problematizar o que chama de uma crença hegemônica do público em relação à verdade objetiva que um documentário “real” (aspas dele) oferece. Esta credibilidade, segundo ele, é natural, na medida que a população também tem acesso ao vídeo, realizando, por exemplo, seus vídeos caseiros de momentos especiais como festas de casamento, passeios, etc. Mas são os documentaristas o alvo maior da sua crítica pois, segundo ele:

*Quando os próprios cineastas ressaltam que o trabalho do seu documentário é a evidência, apenas a evidência, eles estão defendendo um conceito ideologicamente poderoso, porém com uma noção ingênua de objetividade. Estão encorajando o público em sua ingenuidade. Mais que isso, no entanto, quando assumem essa posição, estão realmente pondo em risco o conceito do documentário como “tratamento criativo”; a única coisa que torna os documentários diferentes das outras formas audiovisuais de não-ficção. (op. cit. p. 21)*

Para ele, é aí que reside o perigo maior da participação cada vez mais significativa do DV na produção documentário pois a mídia digital, miniaturizada a ponto de ficar quase invisível, reforça o postulado do “Cinema direto”, que é a convicção da invisibilidade do cineasta e equipe como fator que permitiria a captura do real ou sua representação, exatamente como este é na realidade. O desdobramento lógico deste próximo é, segundo o autor, o desvio para o jornalismo

### III. Audiovisual: rupturas e proximidades com o jornalismo

A proposta desta etapa da pesquisa é discutir as possibilidades ou não da existência específica de uma produção por ora classificada apenas como “documentário”, tendo como parâmetros para esta demarcação, os fundamentos e conceitos do jornalismo e, como contraponto, as abordagens que circulam em torno do documentário audiovisual. Estas reflexões pretendem, como colocado, mais do que encontrar fórmulas - que poderiam ser redutoras de uma realidade assumida como complexa e com amplas possibilidades de leituras e interpretações – participar dos debates que envolvem a produção atual do documentário, especialmente no Brasil, reconhecendo-o como produto audiovisual que, tanto pela TV como pelo cinema, tem papel significativo na construção da identidade brasileira por ser um espaço de comunicação privilegiado, até mesmo por suas especificidades de gênero. Entre elas, a

necessidade de apresentação de um discurso claro sobre um “tema” recortado de forma objetiva e reconhecível pelo público, além de uma enunciação que, dificilmente, desprezará a necessidade de criar uma “ponte” com o presente.

A metodologia, nesta etapa da pesquisa, esta circunscrita, basicamente, à revisão bibliográfica, considerando a discussão em torno da realização documentária e, em seguida (mas não aqui), às diferenças técnicas em relação aos suportes vídeo, película e digital, além dos fundamentos do jornalismo e teoria da comunicação. Apesar de, aparentemente, apresentar-se como, talvez, um referencial teórico muito aberto, é importante destacar que o jornalismo, em que se considere seus princípios e conceitos, não pode ser enquadrado como ciência. Além disso, estes eixos serão trabalhados sobrepostos, por este projeto considerar que a análise do discurso audiovisual não deveria, neste caso, como fazem alguns autores, recorrer à lingüística ou mesmo à semiótica, e sim dialogar com os principais questionamentos que o documentário e o jornalismo têm se colocado.

Dentre os pontos que destaco, recupero Montaigne, citado por Ismail Xavier<sup>12</sup>, aproveitando a discussão que este faz sobre documentário, mas criando um elo com o jornalismo com o qual Xavier não está, neste texto, aproximando. A partir do tema “Imagens da Subjetividade”, o crítico e pesquisador trabalha o processo de representação provocado pela presença da câmera na experiência do sujeito. Um marco, para ele, do século XX, é a ruptura que se faz em relação ao século anterior, quanto aos critérios de legitimidade do objeto a ser representado. E é nesta lógica que recupera Montaigne: *Qualquer indivíduo contém dentro de si toda a condição humana*. Esta síntese é fundamental, segundo Xavier, para que se compreenda, por exemplo, a produção do documentarista Eduardo Coutinho, pautada na representação do “outro comum”, de reconhecer o extraordinário naquilo que os critérios clássicos não considerariam. Seu exemplo, hoje clássico, é *Edifício Master*.

Esta lógica, portanto, segue na contramão do universo jornalístico, cujo discurso prima por exaltar ou tornar extraordinário quando reconhece no “fato” a possibilidade deste vir a ser extraordinário. É, portanto, uma aposta na valorização do ponto de partida que justifica uma “pauta” a ser coberta, um “roteiro” a ser “documentarizado”. Há, ainda, a verossimilhança, que pressupõe a coerência interna da obra, condicionada a uma lógica da realidade. Por último, tem-se o momento da tomada, um instante decisivo

---

<sup>12</sup> “O Sujeito Extraordinário” – Eduardo Coutinho, Ismail Xavier e Jorge Furtado in *O Cinema do Real*, op.cit. p. 115

que atesta a “verdade” do que a câmera registrou. É ele, segundo Fernão Ramos, que, em última instância, significaria o traço determinante que caracteriza o audiovisual como documentário e não como uma obra de ficção.

A proposta apresentada por Ramos, no entanto, não esgota a discussão e, por isso mesmo, vale citar Nichols, justamente porque ele sintetiza, rapidamente, um percurso marcado por busca de alternativas a modelos anteriores:

*A auto-reflexão pode conduzir facilmente a uma regressão infinita. Pode se revelar altamente atraente para uma inteligentzia mais interessada na 'melhor forma' do que em mudanças sociais. No entanto, o interesse pelas formas auto-reflexivas não é uma questão puramente acadêmica. O cinema direto e suas variantes procuraram resolver certas limitações da tradição 'voz de Deus'. O filme de entrevistas buscou resolver as limitações de grande parte do cinema direto, e o documentário auto-reflexivo tenta resolver as limitações contidas na assunção de que a subjetividade e o posicionamento social e textual do ego (enquanto cineasta ou espectador) não são, em última instância, problemáticos.*(NICHOLS,Bill. “The Voice of Documentary”. Trad. Eliana Rocha Vieira. Publicado em *Film Quartely*, vol. 36, nº 3, 1983,s/p.)

Em outras palavras, os impasses que os documentaristas vivem hoje, que recortei nas citações iniciais e, em especial, a partir dos questionamentos de Winston, ganham relevância em um contexto que prima por seu caráter altamente volátil e em um momento que conceitos sólidos reconhecidos como “princípios” do jornalismo, também são questionados. Não por acaso, uma corrente consistente, com expoentes como Cremilda Medina, no jornalismo, traz à tona, de forma sistemática, a inconsistência de um dos critérios mais caros ao jornalismo: o potencial construtor da objetividade. Esta discussão, quando se está diante de uma mídia cujo poder de manipulação (no sentido de “alteração” e não no sentido ideológico), é continuamente ampliado pela sofisticação tecnológica, como tem ocorrido em relação ao audiovisual, acrescido, ainda, de sua popularização via TVs comunitárias, câmeras digitais, ilhas não-lineares, etc, apresenta-se mais pertinente.

Também, apesar de considerar razoável o argumento de Winston quanto ao real potencial de alteração que o digital traz quando se foca o processo de produção do documentário, em comparação às mudanças provocadas pela introdução do som direto e pelas câmeras mais leves do final dos anos 50 e início de 60 – ou seja, as mudanças trazidas pelo digital, enquanto concepção de gravação/filmagem não justificam saudar um novo gênero nascente ou, até mesmo, novos estilos – o fato é que a contribuição do

digital vai além da câmera e, ao mesmo tempo, de encontro a uma problemática que há tempos também margeia o gênero: sua recorrência à ficção. E nem mesmo o jornalismo despreza essa possibilidade incluindo simulações computadorizadas, por exemplo, em matérias cotidianas.

Um exemplo interessante de documentário que recorre à ficção é um curta-metragem pernambucano chamado “Simião Martiniano, o camelô do cinema”, de Hilton Lacerda e Clara Angélica. Realizado em 1998, com 14 minutos, o documentário, várias vezes premiado, inclusive fora do Brasil, introduz um diálogo com a ficção, colocando em cena a infância do personagem em primeiro plano, sob a observação do Simião adulto. O off é do personagem, mostrando a fonte daquela informação que foi encenada, de forma ilustrativa (no jornalismo, “simulação”) e que confere poeticidade e leveza ao filme. Afinal, estamos diante de um audiovisual e não de um produto de rádio. Eis, portanto, um “tratamento criativo da realidade”, como resumiu Grierson e reiterou, diversas vezes em seu texto, Winston.

Esta capacidade de expressão pessoal, que resulta em abordagens poéticas, engajadas, políticas, metafóricas, está presente no texto jornalístico. Basta ler, por exemplo, alguns textos do caderno *Aliás*, só para ficar em uma produção de jornal diário da grande imprensa. Sem falar no chamado “texto de revista”. No entanto, quando se pretende demarcar como “jornalismo” a não-suposição da expressão pessoal abre-se uma fenda imensa para posições, digamos, iradas, de cineastas como Brian Winston. Por outro lado, até aqui não fez parte das discussões um momento essencial da realização documentária em DV: a edição. Ali, diante de tantos recursos de cortes, passagens, sobreposições, etc, fica quase impossível estes não serem acionados. Nem que seja na apresentação...

Por último, apenas para tentar estabelecer um primeiro marco para esta etapa inicial de discussão, acredito que o melhor caminho para não se ficar tentando localizar marcos demarcadores seria, simplesmente, mergulhar na ampla definição do gênero. E, ponto. Esta alternativa que, no momento, pode parecer simplista, talvez permita uma reflexão ao próprio jornalismo e sua crescente dependência do processo industrial que, grosso modo, o descaracteriza enquanto suas próprias razões de existir. Como destacou Russell Porter<sup>13</sup> *os documentários comunicam de uma maneira que nenhum outro meio*

---

<sup>13</sup> PORTER, Russel. “Sobre Documentários e Sapatos”, in MOURÃO, M.D. e LABAKI, A. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

*consegue fazer...* Porter, neste mesmo texto, lembra o que aconteceu com o último filme de Marta Rodrigues, cineasta colombiana:

*O último filme de Marta Rodrigues – chamado Nunca más – lida com uma série de massacres e o deslocamento de comunidades de El Choco no norte do país, que se organizaram corajosamente para voltar às suas terras, apesar de serem atacadas, seqüestradas e bombardeadas pela Força Aérea colombiana, e coagidas a “desaparecer”. Ela disse que jamais conseguiria exibir esse filme em seu país porque se as pessoas que participaram do filme fossem identificadas, poderiam ser mortas. Na Colômbia, diz ela, as palavras e as imagens podem matar. Ainda assim, as pessoas, mesmo sabendo disso, afirmaram: “É importante que nossas histórias sejam ouvidas, mesmo que nossas vidas sejam colocadas em risco por dizermos a verdade”. (Porter, R. op. cit. p.51)*

Completando a narrativa, o cineasta ressalta que não está sugerindo colocar vidas em risco mas ressalta que as pessoas, nas quais se inclui, poderiam fazer o que os documentários fazem sempre: *sermos testemunhas da verdade e nos tornarmos parte da memória de toda cultura humana. Resumindo, o papel do documentário é contar histórias para não nos esquecermos e também, é claro, para celebrar o júbilo e a riqueza da vida – especialmente aqui na América Latina.*

Esta postura remete, de certo modo, ao texto de Kunczik, quando aborda a construção da realidade pelos jornalistas. Citando o alemão Schulz, que coloca a impossibilidade de se obter consenso sobre o que “realmente aconteceu” o que significa, para ele, que a imagem do mundo percebida pelos receptores é resultante dos critérios de seleção de notícias dos jornalistas, Kunczik reabre a questão da seletividade como fator determinante para a relevância deste ou daquele acontecimento social ganhar destaque ou invisibilidade. Temos aí, neste breve ponta, outra situação que pode ser vista como de sobreposição em relação à colocação anterior de Porter. Rastrear, portanto, esta nova confluência, será, provavelmente, reiterar o que já foi colocado. Algo que será feito na próxima etapa deste trabalho cujo eixo, de certa forma, inverterá o caminho percorrido até aqui, sobrepondo, desta vez, o percurso do jornalismo, a partir de seus principais teóricos e, assim, marcar as intersecções que mantém com o documentário.

**BIBLIOGRAFIA:**

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BISTANE, Luciana & BACELLAR, Luciane. *Jornalismo de TV*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BUCCI, Eugênio & KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- BUCCI, Eugênio (org). *A TV aos 50 – Criticando a Televisão Brasileira no seu Cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido ? Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.
- KUNCZIK, Michael. *Conceitos de Jornalismo*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- LAGE, Nilson. *Ideologia e Técnica da Notícia*. 3ª ed. Florianópolis: Insular/UFSC, 2001.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LOPES, D.F. & SOBRINHO, J.C. & PROENÇA, J.L. (orgs). *Edição em Jornalismo Eletrônico*. São Paulo: Edicon, 2000.
- MATTELART, Armand e MATTELART, Michele. *História das teorias da Comunicação*. 6ª ed. São Paulo: Loyola, 2003.
- MELO, José Marques de. *Jornalismo Opinativo*. 3ª ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- RAMOS, Fernão. “O que é o documentário?” In: Ramos, Fernão e outros (orgs.). *Estudos de Cinema 2000 - Socine*. Porto Alegre: Sulinas, 2001.
- SODRÉ, Muniz & FERRARI, Maria Helena. *Técnica de Reportagem – Notas sobre a narrativa jornalística*. 5ª ed. São Paulo: Summus, 1986.
- SOUZA, Hélio Godoy. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume, 2001.
- TEIXEIRA, Elinaldo Francisco (org). *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1988.

XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema"  
in PELLEGINI, Tânia (et all). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac/Itaú  
Cultural, 2003.