

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação

Dissertação de Mestrado

Documentário e Jornalismo:
Propostas para uma Cartografia Plural

apresentada por
Julio Carlos Bezerra

Rio de Janeiro – Março de 2008

*Documentário e Jornalismo: Propostas
para uma Cartografia Plural*
Julio Carlos Bezerra

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Linha de Pesquisa:
Tecnologias da Comunicação e
Estéticas

Orientadora: Prof^a. Dr^a.
Consuelo Lins.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Rio de Janeiro, março de 2008

A minha Polola, cuja presença deixa tudo
subitamente mais leve

Agradecimentos

A Consuelo Lins, minha orientadora, por toda a ajuda e confiança.

A Maurício Lissovsky e Felipe Pena por aceitarem participar da banca.

Aos muitos amigos e professores pelo incentivo e sugestões.

À secretaria da Pós-Eco, pelo apoio.

E, especialmente, à minha família e

A Ana, meu sul, meu norte, meu leste, meu oeste.

O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe
para a gente é no meio da travessia.

Guimarães Rosa

Resumo

BEZERRA, Julio. Documentário e Jornalismo: Propostas para uma Cartografia Plural. Orientadora: Dr^a. Consuelo Lins. Rio de Janeiro, 2008. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/ECO. Dissertação para Mestre em Comunicação e Cultura.

O objetivo desta dissertação é pensar a relação entre documentário e jornalismo a partir de uma perspectiva histórica. Ambos mostram, representam, e produzem a realidade. Ambos são categorias permeáveis e variáveis, modos de ver construídos historicamente por rotinas produtivas, por transformações sociais, por relações e interesses comerciais e políticos, por estéticas, metodologias e técnicas inventadas por diferentes movimentos. Ambos compartilham inúmeros pontos de contato nos processos históricos de significação, de mediação e de legitimação de suas narrativas. A proposta é trabalhar nesta multiplicidade que caracteriza o documentário e o jornalismo, propondo aproximações e estranhamentos entre eles. Assim, assumimos um lugar de problematização do próprio ato de definir estes domínios. O caminho a ser percorrido passa por um exame das práticas, dos modelos, dos protótipos, e das inovações que marcaram a história do documentário e do jornalismo. Passa também por uma análise sobre a ânsia de organização em termos de unidade que perpassa a formação histórica de ambos os domínios, pela constituição de um certo “lugar de fala” que os envolve em uma esfera de autoridade para explicar o mundo histórico; e pelo estabelecimento de um pacto narrativo que orienta a leitura de documentários e reportagens enquanto índices da realidade.

Palavras-chave: documentário, jornalismo, representação, realidade.

Abstract

BEZERRA, Julio. Documentary and Journalism: Proposals for a Plural Cartography. Supervisor: Phd. Consuelo Lins. Rio de Janeiro, 2008. Federal University of Rio de Janeiro — UFRJ/ECO. Dissertation for a Master's degree in Communication and Culture.

The purpose of this dissertation is to discuss the relations between documentary and journalism from a historical perspective. They both display, represent and produce reality. They both are permeable and variable structures, ways of seeing historically constructed by a great variety of production routines, of discursive practices, of social changes, of commercial and political interests, of esthetics and techniques invented by different movements. They both share uncountable contact points along the historical processes which signified and legitimated their narratives. Our proposal is to work within this multiplicity which characterizes both documentary and journalism. Therefore, we assume an intention to question the actual act of defining these fields. The idea is to go through an examination of the practices, models, prototypes, and innovations which shaped the history of documentary and journalism, and to analyze the historical formation of these fields, the constitution of a certain discursive authority that enables documentaries and reportages to explain the historical world, and the establishment of a reading pact which orientates the reception of documentaries and reportages as indexes of reality.

Key-words: documentary, journalism, representation, reality.

Sumário

Introdução 09

Primeira Parte

1. Documentário e Jornalismo: entre uma Autoridade Discursiva,
um Pacto de Leitura e a Retórica 21

Segunda Parte

1.0 John Grierson e The March of Time 52

2.0 O Cinema Direto e o Novo Jornalismo Americanos 77

3.0 O Cinema Verdade de Jean Rouch e o Jornalismo Gonzo de
Hunter Thompson 103

4.0 Emile de Antonio e os Correspondentes de Guerra 125

5.0 Os Diários de Jonas Mekas e a Teoria da Biografia Sem Fim 155

Considerações Finais 176

Referências Bibliográficas 185

Filmes Citados 195

Introdução

Minha pesquisa tem como objetivo explorar uma comparação entre documentário e jornalismo em um contexto de saturação de variadas “representações do real”, no qual a televisão, o cinema, a publicidade, o vídeo, a mídia em geral, não param de fabricar e nos impor imagens, designando-as como “reais”. Minhas questões se movem por entre esses discursos que fazem do real sua matéria-prima, problematizando, em especial, o lugar de cada uma dessas práticas nessa imensa polissemia em que vivemos. A definição destes dois campos e a relação entre eles estão em constante processo de reformulação. A exploração de um movimento de aproximação e estranheza entre documentário e jornalismo me parece cada vez mais justificável. Mas ainda são raras e pontuais as intervenções teóricas. E elas insistem em algumas generalizações e em alguns aspectos que já não “definem” mais estes domínios.

Nos últimos anos, participei de inúmeros cursos de cinema documentário, com turmas compostas, em sua maioria, por jornalistas. Invariavelmente, a relação entre o documentário e o jornalismo era questionada e os debates que se seguiam eram sempre calorosos. Quais são as diferenças entre um e outro? O que os aproxima? Uma reportagem pode ser pensada como um documentário? Como ambos “significam” a realidade? As respostas, fossem elas de documentaristas tão diferentes quanto Silvio Tendler, Eduardo Scorel, Eduardo Coutinho, ou Maurice Capovilla, demonstravam um certo despreparo desses diretores para lidar com a questão. Talvez para eles esta não seja nem mesmo uma questão. O mais curioso é que em classes ministradas por documentaristas mais jovens (como José Padilha e João Moreira Salles) o debate parecia fazer todo sentido.

A perspectiva que se desejou aqui desenvolver parte de um enorme desconforto no que diz respeito a essa falta de interesse, flagrante em ambos os campos, de se pensar a relação

entre documentário e jornalismo. Nascidos em um contexto industrial e sob a direta interferência da máquina em sua produção, ambos os gêneros constituem boa parte do reino dos discursos sobre o real. Uma premissa historicamente construída que autoriza tanto um quanto o outro de “significarem” a realidade. Evidentemente, fazer da relação direta com a realidade um critério de distinção em relação aos mais variados discursos trouxe muitas questões ao longo dos anos. As “oposições” documentário/ficção e literatura/jornalismo são divisões que de certa maneira estruturaram suas respectivas tradições desde suas origens, produzindo uma série de famosos dilemas (verdade, ficção, transparência, manipulação, entre muitas outras) que orientaram grande parte do debate em torno do documentário e do jornalismo.

No entanto, a discussão acerca dessas oposições demonstra um certo desgaste. Documentário e jornalismo são hoje considerados gêneros impuros no modo como narrativamente constroem suas representações, convivendo com uma série de outros discursos, em uma saudável promiscuidade. Mas enquanto chegávamos a essas belas conclusões, todo um campo igualmente amplo e instigante de debate, justamente entre estes domínios que buscam no mundo histórico sua matéria-prima, atravessou o último século sendo simplificado, negligenciado, ou, meramente, ignorado. Historicamente, apesar de alguns confrontos tanto na prática quanto na teoria, documentário e jornalismo se desenvolveram (institucionalmente) tão à margem um do outro que imaginar ou propor um diálogo entre eles não parecia fazer nenhum sentido.

Contudo, ao longo dos anos, entre os domínios do documentário e do jornalismo, não deixou de se dar uma relação de tensão contínua. John Grierson, principal articulador e pensador do movimento britânico dos anos 30, justificou a existência do “documentário” (termo cunhado por ele) distinguindo-o dos cinejornais. Outro bom exemplo são os documentaristas dos anos 60. Foram os integrantes do chamado Cinema Direto Americano, alguns oriundos do jornalismo, que tornaram realidade recursos como, por exemplo, a câmera na mão e o som sincronizado. Robert Drew, figura de liderança deste movimento, dizia almejar um novo tipo de jornalismo audiovisual. Hoje, com a banalização destes mesmos procedimentos na produção de imagens telejornalísticas, estes mesmos cineastas

parecem obrigados a repensar a própria prática, que criou um novo cânone para o documentário. Esta mesma câmera na mão, este mesmo som sincronizado, parecem ter se transformado na própria essência do documentário. Já o crítico inglês Brian Winston identifica nesse novo cânone uma “má influência” do jornalismo na produção de documentários: “O problema é que os documentaristas estão sendo obrigados a ser, na verdade, jornalistas”.¹

Esta tensão se reflete também na recepção dessas obras. O espectador/leitor traz de suas principais experiências audiovisuais o repertório para entender filmes documentários e reportagens. Daí a interferência do jornalismo (em especial o televisivo) na leitura do documentário. Afinal de contas, a principal via de acesso ao audiovisual é a TV, e o senso comum aponta imediatamente para o jornalismo como a representação maior da realidade. A menos que nós próprios sejamos os protagonistas, os eventos nos surgem todos mediados através de repórteres, depoimentos de porta-vozes ou testemunhas oculares considerados competentes para construir “versões” do que acontece. Dentre os discursos midiáticos, o jornalismo é o que media mais fortemente nossas relações com o mundo.

As convergências entre os dois campos são numerosas. Uma rápida listagem dos elementos composicionais e de produção destes discursos é suficiente para anotarmos uma série de semelhanças. Entretanto, pesquisadores, teóricos e realizadores, em especial os pertencentes ao campo do documentário, insistem em uma série de generalizações e simplificações. Não se pode mais falar, por exemplo, em diferenças brutais nas relações que se estabelecem entre personagem e documentarista e personagem e jornalista – hoje temos matérias jornalísticas que são o resultado de uma longa convivência entre jornalista e entrevistado. Atestar a ausência de repórteres em filmes documentários ou alegar uma diferença essencial de duração entre eles é simplificar a questão. Até mesmo a auto-reflexividade, particular a uma linha de documentário, já não é mais estranha aos telejornais e seus âncoras. Também não faz sentido acusar o jornalismo de não ser simplesmente inventivo.

¹ WINSTON em MOURÃO e LABAKI, 2005: 24.

Em algumas dessas intervenções, o jornalismo parece ser reduzido ao domínio técnico de uma linguagem e seus formatos. Mas basta um breve olhar aos diversos produtos jornalísticos para confirmar que se trata de uma atividade criativa, plenamente demonstrada pela invenção de novas palavras e pela construção do mundo em notícias. O que dizer, por exemplo, diante do jornalismo de um Hunter H. Thompson, que, assim como Jean Rouch fez com o documentário, encontrou no ficcional uma maneira de se ampliar o real? Apesar de restringidos pelas tiranias do tempo, dos formatos e dos conglomerados da comunicação, muitos jornalistas souberam romper as correntes do lead e da pirâmide invertida para potencializar os recursos do gênero e ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos.

Costuma-se também apontar para a efemeridade da obra jornalística. O documentarista Eduardo Coutinho, por exemplo, citando o crítico francês Jean-Louis Comolli, sugere que a característica básica do documentário seria justamente aquela que, segundo ele, o distingue da reportagem: “enquanto esta é uma produção do momento, o documentário é uma realização de vida longa”.² A crescente efemeridade do jornalismo é um fato, mas diagnosticá-la não é suficiente e muito menos imune a questionamentos. Não que ela não seja verdade. As notícias são um “bem altamente perecível”. No entanto, muitos autores ressaltam seu caráter de permanência. Cremilda Medina e Paulo Roberto Leandro afirmam que no jornalismo interpretativo “as linhas de tempo e espaço se enriquecem: enquanto a notícia fixa o aqui, o já, o acontecer, a reportagem interpretativa determina um sentido desse aqui num circuito mais amplo, reconstitui o já no antes e no depois, deixa os limites do acontecer para um estar acontecendo atemporal, ou menos presente”.³

Luiz Beltrão, autor de “Iniciação à filosofia do jornalismo” (1960), explica: “O jornalismo desperta o preconceito do cotidiano, do efêmero. O que acontece, porém, é que essa transitoriedade se limita à parte material, que serve de veículo à notícia. Aquele pedaço de papel com folhas soltas, que é substituído no dia seguinte por outro pedaço de papel mais atualizado, faz com que todos liguem o que está escrito à matéria que difunde, e dêem ao sentido das palavras a vida breve que caracteriza o jornal como papel que é rasgado e

² COUTINHO, 2003.

³ CITADOS por LIMA, 2004: 20.

jogado fora. Mas o jornalismo – como adverte (Octavio de La) Suarée – não é obra de um dia, mas do dia, de dias, isto é, de sempre”. O jornal, continua ele, “é exatamente uma contínua luta pela fixação da realidade, uma tentativa de captar nos acontecimentos cotidianos, algumas verdades particulares e permanentes da vida do homem. Diríamos, pois, que o efêmero da obra jornalística reside mais na forma do que no fundo”.⁴

A questão da autoria tampouco parece um critério válido para mostrar diferença. O cineasta João Moreira Sales, em debate no programa Observatório da Imprensa veiculado na TVE (2003), afirmou que o documentário tem como uma de suas principais características o seu caráter autoral: “Um documentário ou é autoral ou não é nada”.⁵ Ele tem razão. Difícil confundir um filme de Robert Flaherty (“O homem de Aran”) com um de Eduardo Coutinho (“Edifício Master”). Mas e os documentários do Discovery Channel, por exemplo? Uma das críticas mais ferrenhas ao cinema direto americano é feita pelo documentarista Emile de Antonio, que acusava cineastas como Robert Drew e os irmãos Maysles de, em suas ilusões de objetividade e transparência, abrirem mão do aspecto autoral do documentário.⁶

Salles ainda usa a noção de autoria como uma maneira de distinguir os campos do documentário e do jornalismo, já que este deve ser isento e imparcial. Ora, a prática jornalística não está restrita a uma simples reprodução da realidade social mediante um instrumental de regras mecânicas a serem acionadas pelos jornalistas no momento de escreverem seus textos. Para Mauro Wolf (2005), por exemplo, as reportagens são também marcadas invariavelmente pela autoria, já que qualquer tentativa de traduzir a realidade significa descontextualizar os fatos reais de seus locus e recontextualizá-los a partir de estruturas pré-definidas. De qualquer maneira, a que jornalismo Salles se refere? Correspondentes de guerra como Luis Edgard de Andrade e jornalistas como Gabriel García Márquez e Hunter H. Thompson levam a autoria a sério, fazendo de seus trabalhos construções singulares da realidade.

⁴ BELTRÃO, 1960: 69 e 70.

⁵ Programa ‘Observatório da Imprensa’, veiculado na TVE em 2003.

⁶ Ver KELLNER e STREIBLE, 2000.

Alguns autores insistem que um elemento diferenciador entre jornalismo e documentário seria a profundidade com que o assunto é tratado. Walter Sampaio, por exemplo, afirma que o documentário seria “a experiência de levar para o vídeo o ‘palco da ação’ de um determinado acontecimento ou a história de um determinado fato, na sua maior dimensão possível”.⁷ No entanto, uma reportagem (como, por exemplo, a realizada por Caco Barcelos e que gerou o livro “Abusado”, ou a série mais recente feita pelo Jornal Nacional sobre migração no Brasil hoje) pode, tanto quanto um documentário, ir fundo na investigação dos fatos. Resumir o debate a uma questão de profundidade também não basta. Ademais, quais seriam exatamente os parâmetros que iriam apontar a maior ou menor profundidade de uma reportagem ou de um documentário?

Na verdade, cineastas e jornalistas conhecem-se pouco, muito pouco. Em geral, os primeiros se pegam à idéia do documentário como arte, enquanto os últimos acreditam encerrar o assunto sublinhando o papel, a pertinência social do jornalismo. E por vezes, no subtexto de ambas as partes, não é lá muito difícil identificar aqui e ali um tom um tanto pejorativo em relação à outra parte. O grande problema das discussões em torno dessa relação entre jornalismo e documentário é que elas parecem ter em um horizonte próximo uma visão tanto de um quanto do outro como estruturas estanques, impermeáveis e fechadas. Mas documentário e jornalismo são conceitos em aberto. Nem todos os filmes classificados como documentário se parecem entre si, assim como existem muitos e diferentes tipos de reportagem. Documentários e reportagens não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos.

Antes que nos alonguemos: um documentário não é uma reportagem. Definitivamente. Em geral, jornalistas e documentaristas estão baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos e se distanciam pela diversidade de tratamentos à disposição de seus respectivos autores. Mas estas diferenças não garantem uma separação absoluta entre eles. Existe, inegavelmente, um núcleo de questões técnicas e práticas que gravitam em torno destes domínios e lhes conferem uma espessura empiricamente reconhecível.

⁷ SAMPAIO, 1971: 99.

Neste sentido, seguiremos as linhas teóricas de Bill Nichols e Nelson Traquina. Ambos refletem sobre a definição de seus domínios caminhando pelas comunidades de realizadores, pelo corpus textual e pela constituição dos espectadores. Nichols estabeleceu uma inovadora abordagem teórica sobre cinema documentário, buscando ressaltar semelhanças e diferenças existentes entre os domínios empiricamente reconhecidos da ficção e do documentário, sem precisar retornar, entretanto, a uma oposição rígida ou estreita entre ambos. Traquina, por sua vez, percorre várias pesquisas, teorias e movimentos do jornalismo, tentando restituir para a atividade um lugar na teoria da comunicação, sem recorrer a dicotomias do tipo objetividade e subjetividade, manipulação e fidelidade.

Traremos então o pensamento de Nichols e Traquina associando-os a outros teóricos e críticos para sublinhar o documentário e o jornalismo como conjuntos de natureza variável e histórica, como possibilidades híbridas de se falar sobre a realidade, nas quais é possível identificar procedimentos e dispositivos compartilhados por vários discursos, cada um adequado às propostas, às linguagens e aos conteúdos intencionados por seus respectivos autores. Em outras palavras: seguindo uma abordagem bakhtiniana, temos a compreensão de que os significados não são eternos e nem intrínsecos, isto é, os significados vão sendo formados nas interações sociais. Nada é estático ou perene. Nem o documentário, nem o jornalismo preexistem a si mesmos, mas, como diria Michel Foucault em outro contexto, existem “sob condições positivas de um feixe complexo de relações”.⁸

“Documentário” e “jornalismo” não são fins em si mesmos, estão sempre abertos a novas relações. Assim, é fundamental assumir um lugar de problematização do próprio ato de definir estes domínios, dado que os termos “documentário” e “jornalismo” comportam uma série de definições muito diversas e designam uma quantidade muito ampla de práticas, técnicas, estilos, e métodos. Dessa forma, toda vez que falarmos em “jornalista” ou “documentarista”, entendemos, na verdade, uma comunidade de praticantes, articulada em torno de formulações institucionais e práticas compartilhadas que constroem um conjunto de posicionamentos definidores destes campos. A constatação desta multiplicidade e destes

⁸ FOUCAULT, 1995: 51.

“limites” incertos e cambiantes é necessária justamente para se evitar a atribuição de uma “essência” ou imutabilidade que de maneira nenhuma definem estes campos.

Diante de reportagens e filmes documentários esperamos representações da realidade. Mas a realidade que pulsa no interior dos documentários e das reportagens, assim o faz, fundamentalmente, por elementos estéticos tomados como marcas tradicionais de tais discursos. O importante, como ressalta a pesquisadora Mariana Baltar, “é destacar que, para além de sua acoplagem ao conceito de proposição assertiva (de onde podemos distinguir sua concepção originária), a evidência da indexação introduz uma dimensão propriamente pragmática, que designa uma relação de duas vias com o destinatário do discurso, dentro do contexto social no qual a narrativa concretamente se insere”.⁹

Documentário e jornalismo são modos de ver, olhares construídos historicamente por rotinas produtivas, por transformações sociais, por relações e interesses comerciais e políticos, por estéticas, metodologias e técnicas inventadas por diferentes movimentos, que sucintamente nomeamos de documentário clássico, cinejornais, cinema direto, novo jornalismo, cinema verdade, jornalismo gonzo, documentário reflexivo, entre outros. São movimentos que surgiram em determinados momentos da história, criaram maneiras diferentes de representar o mundo, acreditaram realizar obras mais próximas do real e apostaram em uma essência própria a esses discursos.

É exatamente nesta perspectiva que pretendo trabalhar aqui. Mais importante do que proclamar uma definição que estabeleça o que é e o que não é documentário ou jornalismo, melhor do que traçar uma lista dos elementos composicionais e/ou específicos de ambos os domínios, é examinar os modelos, os protótipos, e as inovações. O percurso que escolhi buscou identificar convergências e divergências de certas experiências na história de ambos os campos. Autores e movimentos contrapõem métodos, perguntas de uma época encontram respostas em outra, soluções consideradas definitivas adiante se mostram precárias, e outras são resgatadas e redimensionadas.

⁹ BALTAR, 2004.

Assim, “Documentário e jornalismo: Propostas para uma cartografia plural” está dividido em duas partes. Na primeira delas, analisamos o “peso” institucional destes domínios - a partir do qual os espectadores, os estudiosos, os cineastas e os repórteres se relacionam. O ato de transformar os campos do documentário e do jornalismo em objeto traz à tona a discussão acerca do estatuto da imagem e das notícias: como elas significam, que papel ocupam enquanto mediadores e de que lugar (simbólico e ideológico) falam a seu público. Neste sentido, caminharemos pelos modelos canônicos de documentário e jornalismo. Modelos que se baseiam em um pacto de leitura com seu leitor e “significam” a realidade a partir de uma posição de “autoridade discursiva” socialmente compartilhada e historicamente construída. Neste percurso, a retórica se apresenta como uma das práticas discursivas mais elementares a serviço destes campos, e nos ajuda a aveludar certas antinomias.

Na segunda parte passeamos por alguns movimentos e autores que marcaram a prática de ambos os domínios. Este percurso revela íntimas e ambíguas relações entre reportagens e documentários. Primeiro tratamos de John Grierson e dos cinejornais, em especial o “The March of Time”. Quando se aproximou do EMB à procura de financiamento, Grierson precisou mapear o campo dos filmes que utilizavam “materiais naturais”, explicando as particularidades do que ele entendia por documentário e justificando sua produção. Em resumo, para o escocês, o cinejornal não tinha drama, era meramente descritivo. No entanto, o cinejornal americano “The March of Time” revolucionou o campo fazendo uso de reencenações, entrevistas, entre outros recursos. O próprio Grierson se tornou um grande admirador da série, que viria a ter uma grande influência em seu trabalho fora da Grã Bretanha.

Depois é a vez do cinema direto e do novo jornalismo americanos. Ambos os movimentos trilham caminhos similares. Enquanto jornalistas tentavam combinar fatos e técnicas literárias, cineastas buscavam novos equipamentos que possibilitassem o desenvolvimento de um novo modelo narrativo para o documentário. Tom Wolfe e Robert Drew iniciaram suas carreiras como jornalistas “tradicionais” e se tornaram figuras proeminentes de seus movimentos, compartilhando princípios, compromissos e objetivos bem parecidos. A

aproximação entre eles nos leva a uma discussão a respeito do conceito de “objetividade” e também da noção de uma realidade como algo que existe em si mesma, independentemente de descrições.

O cinema verdade francês e o jornalismo gonzo vêm em seguida. Jean Rouch e Hunter H. Thompson queriam um outro tipo de verdade. Ambos inverteram os termos do cinema direto e do novo jornalismo americanos: tratava-se de fazer da intervenção a condição de possibilidade da revelação. Assim como Rouch tinha uma descrença epistemológica na possibilidade da filmagem neutra, as reportagens de Thompson nasceram como uma espécie de resposta radical à idéia do jornalismo como espelho do mundo. Mas o que os aproxima é o fato de estes discursos ampliarem o real por meio do ficcional. Um real que podia ser tanto o real dos depoimentos, das histórias relatadas, como o das histórias reiventadas em situações encenadas.

Emile de Antonio e os correspondentes de guerra também refletem muitas similaridades e um exame mais aprofundado sobre o caráter eminentemente ético destas atividades. Nos anos 70, o documentário voltou com frequência ao passado, usando material cinematográfico de arquivo e entrevistas contemporâneas no intuito de lançar um novo olhar sobre acontecimentos passados ou acontecimentos que nos conduzissem a questões atuais. Era assim o documentário de Emile de Antonio. E este seu cinema alimenta muitas semelhanças com o trabalho de correspondentes de guerra, em especial aqueles que cobriram o conflito do Vietnã, como o brasileiro José Hamilton Ribeiro e o neozelandês Peter Arnett. São repórteres mais interessados em análises do que em descrições e que levam a sério a função social do jornalismo.

Por fim, o projeto cinematográfico de Jonas Mekas e alguns documentários mais recentes (como, por exemplo, “33” e “Passaporte húngaro”) são comparados à teoria da biografia sem fim de Felipe Pena (2004), que deu vida a um livro sobre Adolpho Bloch (2005b). O fato é que a repressão da subjetividade tem sido um fato persistente e ideologicamente direcionado da história dos dois campos. No entanto, ela retorna hoje soberana em ambos os domínios. O documentário expande o seu vernáculo com uma explosão de filmes de

cunho autobiográfico, e percebe-se um número infinito de biografias lançadas no Brasil e no mundo, em especial por escritores que antes exerciam, ou continuam a exercer a profissão de jornalistas. Neste sentido, Mekas e a biografia sem fim de Adolpho Bloch se assemelham por serem narrativas construídas, sobretudo, de lacunas.

Esta dissertação não tenta fazer uma cobertura abrangente e equilibrada seja do documentário, seja do jornalismo. As obras, os jornalistas e os cineastas escolhidos são apenas indicativos de questões específicas ou exemplos de recortes ou enfoques importantes de certos problemas. Não busco um trabalho conclusivo que se feche em seus próprios hermetismos. Muito pelo contrário. “Documentário e jornalismo: Propostas para uma cartografia plural” conjuga sua pertinência a partir de suas perguntas e não de suas respostas.

Talvez a única “resposta” da qual tentamos aqui nos aproximar é a de que não podemos compreender por que o jornalismo e o documentário são como são sem compreender a história e a cultura profissional de suas respectivas comunidades. Alimentamos também a crença de que este estudo possa valorizar ambos os domínios, e oferecer ferramentas extremamente valiosas para cineastas, jornalistas e também para aqueles interessados em se aventurar pelos muitos caminhos dessas duas maneiras de ser ver e falar do mundo.

PRIMEIRA PARTE

Documentário e Jornalismo: entre uma Autoridade Discursiva, um Pacto de Leitura e a Retórica

As definições mais consensuais do cinema documentário e do jornalismo costumam reforçar seus vínculos com um mundo “real”. Reportagens e documentários seriam a “realidade”, traduzida no recorte visual, no privilégio da informação e ou da transmissão/reflexão unidas em uma dimensão ética, e, nos melhores exemplos, em uma busca estética para expressá-las. Ambos os campos colocam desde o início de suas histórias questões referentes a este real, à representação, à objetividade, à verdade da representação – apesar destes conceitos terem ganhado, em diversos momentos, conotações diversas. Com mais ou menos paixão, os muitos movimentos que pontuaram as respectivas tradições renovaram o desejo por uma aproximação cada vez mais fiel, ou honesta, ou contestadora, ou imaginativa, com a imagem da realidade.

Dispersos e múltiplos, documentário e jornalismo são o resultado de uma reunião de formulações discursivas e históricas, que imputa às obras o valor de documentário e de jornalismo e as levam a um caminho de oposição ao domínio ficcional. A oposição que distingue as obras ficcionais dos documentários e reportagens está em geral baseada, no caso do documentário, no pressuposto de que a imagem documental seria revestida de uma autenticidade que a habilita a significar a realidade, e, no jornalismo, não só na imagem fotográfica, como também em uma série de convenções institucionalizadas ao longo da história da atividade.

Estas premissas, deixemos claro, são pensadas aqui como historicamente instituídas e socialmente aceitas, não a partir de algum tipo de “essência”. Ao documentário e ao jornalismo foi atribuído um “peso referencial” e uma “impressão de realidade” bem singulares. Ambos os termos, “jornalismo” e “documentário”, carregam por suas tradições

esse peso institucional de representação da realidade, a partir do qual os espectadores/leitores, cineastas/jornalistas e pesquisadores irão se relacionar.

Neste capítulo inicial, pretendemos articular uma discussão sobre a relação entre os domínios do jornalismo e do documentário e a realidade, afastando-nos de velhas dicotomias, como verdade e ficção, subjetividade e objetividade. Assim passaremos invariavelmente pelo estatuto social destes discursos. Como eles significam? De que lugar eles falam para as suas audiências? Que expectativas eles geram? Como essas expectativas foram instituídas? Como elas são conduzidas pelos realizadores?

A força da questão do documentário e do jornalismo “reside em uma certa ânsia de realidade, construída e alimentada historicamente. Chamamos de ‘ânsia’, num termo um tanto quanto impreciso, um impulso de organização da experiência de habitar o mundo que nos faz caçar provas, explicações, ciência (práticas discursivas, dispositivos, definidores e ‘normatizadores’ do mundo; tal como inspira a reflexão presente em diversos escritos de Foucault)”.¹⁰ Esta “ânsia” de que fala Mariana Baltar se traduz em discursos fílmicos e literários – sejam as obras classificadas de ficção ou documentário, sejam literatura ou jornalismo – filiados à estética realista.

A estética realista, em suas diversas manifestações, objetiva retratos da “vida como ela é”, investe em uma conexão vital entre representação e experiência da realidade. A força da persuasão do realismo reside na fabricação daquilo que Roland Barthes (2004) analisou como sendo o “efeito do real”. Barthes sustenta que a arte realista introduz uma nova forma de verossimilhança que confere credibilidade à ambientação e à caracterização dos personagens e instaura uma espécie de transparência entre o leitor e a obra. A câmera fotográfica, o cinema, a TV e a realidade virtual potencializam este “efeito do real”, que não mais se pauta apenas na observação empírica ou distanciada, mas promove uma intensificação e valorização da experiência vivida, abarcando a construção de um sentido e o estabelecimento de uma significação.

¹⁰ BALTAR, 2004.

Nunca é demais lembrar que as estéticas realistas empenhadas tanto pelo jornalismo quanto pelo documentário são socialmente codificadas - são interpretações da realidade, e não a realidade. Assim como as formas literárias e os diversos modelos narrativos fazem com que o jornalista consiga transformar um acontecimento em notícia, é por meio de recursos cinematográficos, da montagem à trilha sonora, que cineastas são capazes de costurar espaço, tempo e conflito. Documentaristas e jornalistas lidam com formas literárias e cinematográficas, são profissionais do real e da ficção.

Na verdade, esse aparente paradoxo esteve sempre ali, escondido no termo “realismo”. Ao inventar ficções ou utilizar estratégias ficcionais, o realismo engendra curiosamente a sua própria impossibilidade. A junção da palavra real com o sufixo "ismo" outorgaria ao realismo a qualidade de representar a realidade, conceito, em geral, associado ao terreno das anti-representações. Beatriz Jaguaribe acrescenta: “A realidade é socialmente fabricada, e uma das postulações da modernidade tardia é a percepção de que os imaginários culturais são parte da realidade e que nosso acesso ao real e à realidade somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens”.¹¹

A relação entre documentário, jornalismo e a realidade passa sempre pela indução e pela condução de determinados sentidos, e pela construção ou estabelecimento de variadas significações. A notícia, como qualquer modalidade narrativa, revela uma série de formas literárias. A presença de recursos narrativos está em todas as partes. Mesmo os textos mais “duros” da editoria de economia, por exemplo, recorrem freqüentemente a variadas estratégias narrativas. Podemos dizer, como faz Nelson Traquina (2005), que os jornalistas são os modernos contadores de ‘histórias’ da sociedade contemporânea. As notícias são construções, narrativas, são “histórias” que dotam os acontecimentos do passado de fronteiras artificiais. Assim, “mais que considerar ‘a exatidão’ dos fatos e a sua correspondência com uma realidade externa, podemos considerá-los (os fatos) como contributos da narrativa, como elementos numa ordenação humana dos mesmos”.¹²

¹¹ JAGUARIBE, 2007: 16.

¹² BIRD e DARDENNE em TRAQUINA, 1999: 265.

A tradição do documentário também está profundamente enraizada na capacidade de nos transmitir uma impressão de autenticidade. A imagem documental pode ser usada como um instrumento supostamente neutro de representação, ou como uma ferramenta de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real. Efeitos de lentes, foco, contraste, profundidade de campo, fusões, trilha sonora, entre muitos outros recursos, garantem a autenticidade do que vemos. Mas não há nada em um filme, interior a ele e a suas imagens, que determine radicalmente sua qualidade documentária, uma autenticidade inquestionável em relação ao mundo. Não há nada da estética documental que um filme de ficção não possa simular. A imagem é “ontologicamente falsa”.

Documentário e jornalismo não têm outra realidade que não aquela material da letra e foto no papel, da imagem no vídeo. A realidade que pulsa no interior de filmes documentários e de reportagens, assim o faz através de um número variado de elementos estéticos que foram negociados e aceitos ao longo de suas tradições como marcas de tais gêneros. Ainda que não sejam relatos não contaminados da realidade, jornalismo e documentário constroem narrativas que se constituem em verdade e são entendidos como tal a partir de suas próprias lógicas, recorrendo a uma enorme variedade de recursos de linguagem para parecerem factuais e verdadeiros.

Diante da pergunta sobre o que é documentário e jornalismo, somos sempre levados a responder que são discursos que mostram/representam/produzem a realidade. Esta afirmação, no entanto, está longe de ser o final da conversa sobre estes domínios. Muito pelo contrário, como bem sublinha Mariana Baltar (2004) a respeito do documentário: “Tal afirmação (...) é o começo da história. Do qual se desdobram questões importantes e cada vez mais complicadas que envolvem termos como autoridade, controle, ética, política e formulações estéticas que transitam entre paradigmas realistas e/ou reflexos”.¹³ É a constituição desta autoridade e de um conseqüente pacto narrativo com o espectador/leitor que alinha, em uma primeira instância, os discursos do documentário e do jornalismo.

O estabelecimento de um pacto e a construção de um ‘lugar de fala’

¹³ Idem.

É preciso então pensar sobre as diferenças sociais que os termos “documentário” e “jornalismo” sugerem em suas relações com a historicidade e com a experiência do espectador/leitor. Este debate foi levado adiante por autores como Bill Nichols e por teóricos como Nelson Traquina. A reflexão destes autores parece muito inspirada na metodologia analítica de Foucault (1995), procurando restituir para seus respectivos campos um lugar na teoria do cinema (documentário) e da comunicação (jornalismo), sem, no entanto, precisar voltar a oposições rígidas do tipo verdade e mentira. Em outras palavras, Nichols e Traquina trabalham a discursividade de reportagens e documentários. Nichols, por exemplo, é lembrado por sua formulação de quatro modelos de representação (expositivo, observativo, interativo, reflexivo), enquanto Traquina investe em uma catalogação das diversas maneiras de se pensar a notícia.

Neste sentido, ambos os autores trabalham os modelos canônicos de seus domínios. Mas estes modelos apenas indicam a projeção imaginária de um senso comum que vai reconhecer no documentário e em uma reportagem as marcas estéticas do que “deveria” ser um documentário ou uma reportagem. As regras e as formulações que compõem o documentário tradicional e jornalismo canônico, em uma composição determinada historicamente, influenciam fortemente na definição do filme documentário e orientam a expectativa da audiência. Assim, a questão da “representação da realidade” se renova em ambos os campos. Não mais como a questão primordial destes domínios, nem como o critério de delineamento da essência definidora de filmes documentários e reportagens.

O foco é deslocado para se destacar o jogo de expectativas que se estabelece sempre que um filme é classificado socialmente como documentário ou quando o relato de um acontecimento recebe a alcunha de notícia. Essa perspectiva mais pragmática de abordagem é certamente abrangente e tem como referência a prática recorrente, não os casos pontuais ou as exceções. A idéia é que, ao vermos um documentário ou uma reportagem, em geral temos um saber social prévio, sobre a que modelo de narrativa estamos expostos. Assistir a um documentário ou ler uma reportagem são atos sociais, que praticamos/que são orientados por uma série de definições, de organizações internas e externas às narrativas.

Em “Seis passeios pelos bosques da ficção”, Umberto Eco (1994) nos traz um relato curioso que exemplifica muito bem essas diferenças de expectativa entre as obras classificadas de ficção e os documentários e as reportagens. Eco fala de uma carta que recebeu de um leitor de seu romance “O Pêndulo de Foucault”. Nesta obra, em determinado momento, a personagem Casaubon caminha por uma Rua de Paris na noite de 23 para 24 de julho de 1984. O leitor, que parece ter pesquisado todos os jornais da data em questão, descobre que houve um incêndio depois da meia-noite, mais ou menos na hora em que Casaubon teria passado por ali. Ele então pergunta a Eco como foi possível que a personagem não tivesse visto o fogo.

Ora, a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo, um pacto ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. O autor finge dizer a verdade e nós aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. Então, a verdade é que o leitor que escreveu a Eco exagera ao pretender que uma histórica de ficção corresponda inteiramente ao mundo real no qual se situa.

Entretanto, caso fosse um relato jornalístico ou um filme documentário, a decisão de tirar satisfação do autor por uma descrição descuidada faria todo sentido. Mesmo documentários como os do brasileiro Eduardo Coutinho, que não descrevem propriamente nada, instalam o espectador em um determinado modo de leitura através de elementos extra-narrativos. Da mesma forma, desconfia o espectador de um documentário ou o leitor de uma reportagem quando uma passagem específica da obra lhe parece fabulada e o leva a repensar a autenticidade das imagens e do relato de outras passagens. Tendemos a achar que o documentário e o jornalismo descrevem não um mundo que temos que aceitar tal como ele nos é sugerido pelo autor (como na ficção), mas o mundo que temos diante dos olhos.

Documentário e jornalismo não se distinguem da ficção por carregarem relações de essencialidade com categorias como real ou verdade, mas por provocarem respostas

diferenciadas em seus interlocutores. Diante de um filme documentário ou de uma reportagem, o espectador/leitor é conduzido ao lugar de testemunha do mundo, do devir da História ou ainda do acontecimento que expressa a interação entre realizador e realidade. As obras filiadas a estes domínios constituem para o espectador/leitor um “dizer explicativo” da realidade.

A história dos usos das imagens documentais e das notícias constituem um lugar, um papel de registro e informação do mundo. Aqui se torna bastante pertinente o uso do conceito de “lugar de fala”. Entendemos este termo como o “lugar” que o enunciador ocupa em uma cena, a partir do qual estabelece um contrato implícito de troca simbólica de enunciados com os destinatários, conferindo-lhe a condição de falante autorizado a falar daquilo que fala e do modo que fala. Este “lugar de fala” é uma posição conquistada - por direito juridicamente regulamentado ou espontaneamente aceito - de proferir determinado discurso.

É na historicidade da constituição destes domínios que se delinea este “lugar de fala”, esta autoridade de traçar uma explicação do mundo ou aspectos dele. Ao longo dos tempos, o estatuto social tanto do documentário quanto do jornalismo se constituiu como o de evidenciar a realidade do mundo, que os habilitam a serem discursos sobre o mundo histórico que compartilhamos. A construção e a aceitação dessa autoridade dos discursos do documentário e do jornalismo está no cerne do processo de legitimação e do desenvolvimento de ambos os campos.

Baltar afirma que a trajetória de constituição do documentário como gênero cinematográfico nos leva a refletir sobre a histórica de sua autoridade discursiva. Uma autoridade que nasceu com o cineasta americano Robert Flaherty, mas foi institucionalizada com as formulações e as práticas da escola inglesa, por nomes como Alberto Cavalcanti, Paul Rotha e John Grierson. A partir de uma abordagem fundamentada nos conceitos de “lugar de fala” e de “formação discursiva”, e na articulação de autores como Bakhtin e Michel Foucault, Baltar sustenta que as obras indexadas como documentário, de maneira geral, seguem conduzindo relações de filiação ou afastamento para com o imperativo de

argumento e explicação do mundo; deslizando entre o estatuto de busca da verdade/objetividade e o comportamento mais assumidamente interpretativo.

Podemos usar como exemplo o cinema do brasileiro Arthur Omar, que tem o documentário como um campo de referência e problematização. Omar empreendeu um sistemático e variado questionamento do ilusionismo e do realismo no documentário. “Triste Trópico” (1974), um de seus primeiros trabalhos, é um filme que se situa no cruzamento do cinema experimental com o cinema documentário, articulando a desconstrução da linguagem do documentário, sua relação com o objeto e com o espectador. O cineasta se utiliza de quase todas as maneiras mais convencionais e facilmente reconhecíveis de se representar o mundo no documentário (narradores sérios, provas visuais, filmagens externas, etc.) apenas para subvertê-las e re-hierarquizar os elementos do documentário em uma nova combinação. O que Omar vem nos dizer é que esta forma mais tradicional do documentário é hegemônica, mas não unívoca. “Triste Trópico” não é a negação do documentário, mas a expansão de seu vernáculo.

A história do jornalismo também passa necessariamente pela legitimação deste “lugar de fala” que justifica sua razão de ser e orienta sua leitura. A concepção hegemônica de jornalismo institucionaliza-se concomitantemente com o próprio movimento civilizatório nascido e desenvolvido na Europa desde o século XVII. Por mais diferentes que tenham sido ao longo dos anos as diversas experiências no campo do jornalismo, não se perde de vista que a atividade jornalística busca colocar os indivíduos em contato com o seu mundo, a partir da abordagem de seus aspectos “reais”.

O jornalismo se constitui como atividade com base em um contrato de mediação cognitiva entre a realidade e os indivíduos. Não importa quanto o jornalismo tenha mudado ao longo de sua história. Sua finalidade tem permanecido extraordinariamente constante, embora nem sempre bem servida. O jornalismo não é apenas definido pela tecnologia, pelos jornalistas ou pelas técnicas utilizadas no dia-a-dia. Isto está claramente relacionado com a resposta a uma demanda que o jornalismo assumiu historicamente. O mundo alcançou uma tal complexidade, que não é mais possível vivenciar as mudanças pessoalmente. Faz parte

do jogo discursivo do jornalismo hegemônico fazer crer que ele se interpõe entre os fatos e o leitor de forma a retratar fielmente a realidade.

Seguindo esse raciocínio, podemos dizer que o documentário e o jornalismo vão, em suas trajetórias históricas, constituir para si mesmos uma “formação discursiva”, uma rede de práticas, premissas, valores, intimamente vinculada a esta autoridade. Trata-se de uma formação discursiva hegemônica, porém não unívoca. Não existe apenas uma única posição possível para as obras relacionadas socialmente aos campos tanto do documentário quanto do jornalismo. É verdade que nem todos os documentários ou reportagens assumem com precisão essa autoridade, mas o próprio ato de questionar revela a força do que poderíamos chamar, como faz Baltar, de “uma hegemonia da formação discursiva de autoridade”.

Estamos então com Baltar: é imprescindível que consideremos esta “formação discursiva hegemônica” por sua importância no processo de significação. “A construção dessa formação discursiva de autoridade se liga à trajetória histórica do domínio do documentário (e, do nosso ponto de vista, também do jornalismo). Ela é, afinal, um dos elementos que fazem com que a dispersão (das obras, das teorias, das formas estéticas) tenha o efeito de unidade; e uma unidade que é indicada a partir da ideologia documental, ou seja, da lógica de estruturação da materialidade fílmica a partir do argumento e da explicação/definição da realidade”.¹⁴

Neste sentido, Nichols irá, inclusive, alinhar os domínios do documentário e do jornalismo lançando mão da expressão “discursos de sobriedade”, ou seja, discursos que estão envolvidos numa esfera de autoridade de explicar o mundo, e que alegam justificativas pragmáticas e pretendem efeitos cognitivos ou instrumentais sobre a natureza e a sociedade: “O documentário, como outros discursos do real, conserva uma responsabilidade residual de descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva, uma responsabilidade que não pode ser minimizada”.¹⁵

¹⁴ BALTAR, 2004.

¹⁵ NICHOLS, 1991: 10.

A discussão sobre este “lugar de fala”, de onde jornalismo e documentário constroem suas narrativas, abarca também a questão da maneira pela qual repórteres e cineastas programam a recepção de suas obras. É o famoso “pacto de leitura”.¹⁶ Em um nível muito geral, as obras definem seu próprio modo de leitura pela sua inscrição em um gênero - o que, por sua vez, remete a convenções tácitas que orientam a expectativa do público. O pacto de leitura está determinado pela submissão da obra a um certo número de normas, mais ou menos evidentes, que vão codificar a recepção. Orientado por esse pacto, o espectador/leitor constrói sua recepção apoiando-se nos espaços de certeza oferecidos pelo texto. Esses pontos de ancoragem delimitam a leitura e a impedem de se perder em qualquer direção.

A situação de recepção nos domínios do jornalismo e do documentário determina instruções de leitura que levam o espectador/leitor a adotar uma atitude mais “documentarizante” do que “ficcionalizante”. Não é a toa que nos sentimos ludibriados quando flagramos ou tomamos o posterior conhecimento de que um documentário ou reportagem fez uso de invenções sem nenhuma correspondência com o mundo exterior às narrativas. Neste sentido, pode-se observar que os pactos de leitura firmados por jornalistas, documentaristas e seus respectivos interlocutores possuem muitas cláusulas em comum. Espectadores e leitores precisam confiar em documentários e reportagens como fontes seguras do real, apesar dessa credibilidade estar sempre ameaçada pela própria natureza das obras.

É este pacto que torna possível e eficiente a comunicação jornalística. Traquina explica: “Quando vemos o telejornal ou folheamos as páginas de um cotidiano partimos habitualmente do pressuposto de que o jornalista é digno de confiança e nos relata aquilo que efetivamente aconteceu, fazemos fé na credibilidade da sua palavra, confiamos na fiabilidade das imagens do acontecimento. Raramente nos encontramos na situação de podermos verificar *in loco* a veracidade dos fatos relatados”.¹⁷ Assim, a pretensão

¹⁶ Em meados da década de 70, a Escola de Constância foi a primeira a renovar os estudos literários a partir dessa idéia de “pacto de leitura”. Não é nosso objetivo aqui destacar ou pensar as diversas apropriações deste conceito. Basta atentarmos para o fato de que em torno do “pacto de leitura” está o objetivo de examinar como o texto programa sua percepção e o que deve fazer o leitor para compreender da melhor maneira as solicitações das estruturas textuais.

¹⁷ TRAQUINA, 1999: 32.

referencial da narrativa jornalística está mais voltada para a conquista da credibilidade do que exatamente para a objetividade dos fatos.

Adriano Duarte Rodrigues fala da existência de um “acordo de cavalheiros” entre jornalista e leitores pelo respeito a uma certa “fronteira” que torna possível a leitura das notícias enquanto índices do real. Para alimentar suas relações objetivas com a realidade, o jornalismo estabelece uma espécie de acordo com o indivíduo e as coletividades, acordo esse que sustenta em grande parte a aceitação do jornalismo nas sociedades contemporâneas. A estratégia textual do jornalista de “relatar a verdade” é compactuada e validada pela comunidade de leitores, ouvintes e telespectadores da mídia jornalística, que acreditam estar lendo, vendo ou ouvindo a verdade dos fatos. A parte dos jornalistas no trato não é somente produzir notícias sem distorções ou mentiras em relação aos fatos concretos, mas também assegurar a autenticidade dos relatos através de uma série de técnicas e controlar o olhar de seu interlocutor.

As notícias são fragmentos parciais de histórias e atores dos dramas e tragédias humanas contadas e recontadas diariamente, pontuadas de lacunas e hiatos de sentido que precisam ser permanentemente negociados pelo receptor no ato de leitura. Para transmitir jornalisticamente a realidade, o repórter tem de operar sempre na segurança deste pacto. Assim, as reportagens são produzidas segundo técnicas específicas que foram adotadas, que tiveram sua eficácia para a sustentação do pacto testada, e que foram socialmente aceitas. Essas técnicas dizem respeito à apuração e seleção dos fatos, à escolha do vocabulário, à ordenação de informações, ao tratamento das fontes, entre muitas outras.

Nos anos 80 e 90, os teóricos do cinema também passaram a demonstrar mais interesse pelas formas socialmente diferenciadas de espectralidade. A história do cinema, nesse sentido, é não apenas a história dos filmes e cineastas, mas também a história dos sucessivos sentidos que os públicos têm atribuído ao cinema. Mais recentemente, alguns autores levaram essa abordagem para o documentário, onde a questão de um pacto narrativo que concede um estatuto de realidade aos filmes do gênero está posta desde o início.

Em “A questão do público: uma abordagem semiopragmática”, por exemplo, Roger Odin (2005) centra o foco sobre a recepção e desloca a definição do documentário para a dimensão pragmática do discurso. Para Odin, há, em princípio, uma oposição entre a leitura de obras classificadas como documentários e as entendidas como ficcionais. Ele admite a existência de filmes que efetivamente se exibem como documentário. O problema, para o autor, consiste precisamente em estudar como se efetua essa exibição. Odin nos fornece então uma visão do que denomina modo documentarizante.

Para o autor francês, um filme sempre dá, em complexas articulações, indicações sobre os modos que deseja ver utilizados para a sua leitura. Para Odin, um filme pertence ao conjunto documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura a instrução orientada para uma leitura documentarizante. Esta instrução pode estar nos créditos ou no próprio texto fílmico. Para ele, a oposição entre leitura ficcionalizante e a leitura documentarizante é um efeito do posicionamento do leitor face ao texto. Ele explica: “A semiopragmática é em primeiro lugar uma comunidade de fazer: chamo de público um conjunto de indivíduos reunidos pela construção de um sistema de modos de produção de sentido (isto é, um programa de produção textual)”.¹⁸

Podemos pensar em “Nannook of the north”, marco zero oficial do documentário. Antes do longa de Robert Flaherty não havia distinção entre filmes de ficção e documentários, pela simples razão de que ninguém tivera a idéia de contar uma história com começo, meio e fim, utilizando-se de pessoas reais, em situações reais. Em um curioso livro, a mulher de Flaherty, Frances Hubbard Flaherty, sua colaboradora em alguns filmes, sublinhou que a novidade de “Nannok” era o fato de este ser o primeiro filme “sem atores, sem estúdio, sem roteiro, com pessoas normais vivendo normalmente”.¹⁹ Essa noção de “pessoas normais vivendo normalmente” é muito mais complexa do que supõe a mulher de Flaherty, mas de todo modo, até então, filmes como o dele eram sempre obras de ficção. O cineasta

¹⁸ ODIN em RAMOS, 2005: 37.

¹⁹ FLAHERTY, 1960: 17.

precisava convencer o espectador de que aquilo que ele iria assistir era real, existia em algum lugar do mundo.

É o que fazem as cartelas iniciais do filme: “Esse lugar existe, fica no norte do Canadá, e lá vivem pessoas reais, dentre as quais Nanook, o esquimó”, diz a primeira delas. No entanto, elas não são suficientes. A estratégia armada por Flaherty é muito mais elaborada. Primeiro, revela-se o artifício cinematográfico. Os personagens olham então para câmera. Mas, dali em diante, o aparato de filmagem é elidido, em nome de uma ilusão de realidade. Ou seja, logo depois de denunciar a sua presença na primeira cena do filme, o cineasta passa a esconder a câmera até o fim. Estabelece-se um pacto de confiança: Flaherty se esforça na manutenção de uma ilusão de realidade; e o espectador, convencido pelas estratégias de credibilidade do cineasta, compra a existência real do personagem.

Desde então, documentaristas instruem seus espectadores a uma determinada leitura e reforçam o pacto proposto por Flaherty das mais variadas maneiras. Quer o autor camufle a sua presença por detrás de um “ele” impessoal, de um “eu” que monologa, de um “vós” misterioso, quer disfarce os traços da sua presença na narrativa, quer opte por colocar o acento no ato de contar e interpele seu interlocutor, essas escolhas estão sempre relacionadas a uma necessidade de se estabelecer um pacto narrativo que leva o espectador a empreender uma aproximação mais “documentarizante” do que “ficcionalizante”.

A natureza retórica do documentário e do jornalismo

Até o momento, caminhamos pelos modelos canônicos do documentário e do jornalismo, enfatizando a constituição de um determinado “lugar de fala” e de um pacto narrativo específico que aproximam estes domínios. Pretendemos agora observar que documentário e jornalismo também se assemelham no que concerne à maneira como ambos falam sobre a realidade, em uma mistura típica da retórica que engloba informação, convencimento, emoção e conhecimento. A retórica é a categoria de discurso empregada para criar consenso ou acordos sobre questões em debate. É a arte de convencer pelo discurso, é a

teoria dessa arte, criada pelos gregos e constitutiva do homem moderno. Um tratado a serviço da produção e da interpretação do mais variados discursos.

Entre as práticas discursivas que constituem e são constituídas por ambos os gêneros, a retórica é justamente uma das mais elementares. É através de diversas estratégias retóricas que se constrói o campo do documentário e do jornalismo, que se assegura a impressão de realidade e se instila crença no leitor/espectador. À retórica caberia, enquanto teoria geral do discurso persuasivo, a função primeira de certificar a pretensão de racionalidade do discurso de ambos os gêneros, articulando uma lógica informativa, uma lógica convincente e muita emoção. Seguiremos então pelo caminho da retórica, na confluência entre jornalismo e documentário, apontando divergências e semelhanças entre eles.

Discursos como o jornalismo e o documentário sempre aspiraram a uma relação íntima com uma “verdade” inflacionada. Mas, em primeiro lugar, quando deslocamos a discussão para a mediação e para a recepção das obras, percebemos que esta talvez nem seja a questão central destes domínios. Em segundo lugar, com a corrosão de certas máximas, teóricos de ambos os campos foram confrontados com o problema da impossibilidade de se assegurar uma objetividade rigorosamente científica na atividade de informar, de emitir opinião. Neste sentido, alguns autores - Américo de Souza, no caso do jornalismo, e Nichols no do documentário - se aventuraram em uma aproximação com a retórica.

Nichols, por exemplo, busca na retórica os elementos fundamentais da linguagem do documentarista. O autor americano destaca o conceito de “voz”. De acordo com Nichols, a “voz” de um diretor não se confundiria com o seu estilo. O termo indica algo mais restrito, especificamente o modo como o filme constrói seu campo ou desenvolve uma discussão. Essa “voz” seria, portanto, como que a retórica do realizador: “...como o orador de antigamente, o documentarista fala das questões cotidianas, propondo novas direções, julgando as anteriores, avaliando características de vidas e culturas. Essas ações caracterizam o discurso retórico, não como ‘retórico’ no sentido da argumentação pela argumentação, mas no sentido de comprometimento com questões prementes de valor e

crença pelas quais nem fatos nem lógica oferecem orientação conclusiva, que leve a uma conduta adequada, a decisões sábias ou perspectivas inspiradas”.²⁰

Souza lança mão de uma argumentação parecida. Ele diz: “atrevemo-nos a admitir que a relação do jornalismo com a verdade, mais do que depender do grau de acessibilidade a fatos ou situações que são cada vez mais globalizadamente partilháveis, passe a centrar-se no campo da mediação interpretativa e respectiva atribuição de sentido”.²¹ A questão é que as imagens e as palavras parecem ter significados óbvios, mas eles são, na verdade, construídos e negociados a partir de um amplo leque de estratégias, entre a razão e a emoção. Para Souza, ao citar em sua narrativa um determinado fato e por meio dele levar ao leitor a sua discussão, usando argumentos que o sustente, o jornalista persuade seu receptor a compartilhar um ponto de vista. Ao atribuir aos fatos um dado índice de noticiabilidade, pela sua seleção e interpretação, o repórter precisa convocar uma argumentação que o ajude a concretizar seu compromisso com o leitor ou telespectador.

Documentaristas e jornalistas enfrentam duas grandes questões. De um lado, registram algo que aconteceu no mundo histórico; do outro, constroem narrativas a partir do que foi capturado. Reportagens e documentários encerram uma natureza ética e uma dimensão epistemológica e dramática. Uma regida pelas idéias de verdade e de correção ética, e outra pela sua forma de apresentação, pela camada que se sobrepõe ao material bruto, pelo modo de contar o que foi registrado. Nenhum documentário ou reportagem se contenta em ser apenas registro. Todos possuem a ambição, a necessidade (mercadológica, inclusive) de ser uma “história” bem contada.

O repórter ou o documentarista que escolhe esta ou aquela maneira de contar sua história entende que essa decisão produzirá um filme ou reportagem não só melhor, como mais próximo do que ele entende ser sua profissão. Cada seleção que se faz, seja por determinado close ou técnica de montagem, seja por uma palavra ou expressão específicas, é a manifestação de um ponto de vista, quer o realizador esteja disso consciente ou não. E

²⁰ NICHOLS, 2005: 92.

²¹ SOUZA, 2006.

cada plano ou período oferece um determinado nível de envolvimento, quer isso tenha sido ou não deliberadamente controlado.

Neste processo, é, então, preciso convocar uma argumentação que justifique e prove o acerto ou a preferência dessas escolhas, dessa interpretação sobre outras interpretações igualmente possíveis. E a retórica é incontornável quando se trata de comunicar ou fazer partilhar seja informação ou conhecimento, seja verdade ou opinião. Ambos os campos são retóricos porque são marcados pelo modo assertivo como se dirigem aos espectadores/leitores, assegurando-lhes que aquilo que está sendo exibido na tela de fato ocorreu no mundo histórico. São retóricos porque na maioria das vezes, jornalismo e documentário falam do mundo histórico de maneiras elaboradas para nos informar, comover, persuadir, “num misto de raciocínio real com porções veladas de raciocínio aparente”,²² tratando de questões cotidianas, sugerindo novos caminhos, revisando direções, avaliando características de vidas e culturas. Retóricos porque são discursos que emergem no contexto de uma comunicação marcadamente persuasiva, na qual a idéia de objetividade (para o jornalismo) e de correção ética (para o documentário) não anulam nem condenam o propósito de atrair, de emocionar e de convencer seus “auditórios”.

Após um longo hiato²³, os estudos acerca da retórica retornaram soberanos aos nossos dias, anexando, como lhes cabem, todas as formas modernas do discurso persuasivo, a começar pela publicidade, e mesmo gêneros não persuasivos, como a poesia. O renascimento do interesse pela retórica vem dos anos 60, quando acadêmicos a redescobriram e devolveram ao vocábulo sua nobreza ao mesmo tempo gloriosa e perigosa. Seu ressurgimento se deve muito à chamada “Escola de Bruxelas”, na qual três dos seus maiores representantes, Eugène Dupréel, Chaïm Perelman e Michel Meyer, convergiam num ponto fundamental: a crítica ao racionalismo clássico. Perelman, por exemplo, vê a retórica como a arte de argumentar e busca seus exemplos entre os oradores religiosos, jurídicos, políticos e filosóficos. Uma outra importante posição veio dos trabalhos de G. Genette, J. Cohen e do

²² NICHOLS, 2005: 81.

²³ Por muito tempo, foram os filósofos e os especialistas literários da linguagem que se ocuparam do estudo da retórica. Os primeiros sempre tiveram uma atitude ambígua com respeito à argumentação retórica, questionando se ela teria procedimentos que permitissem chegar à verdade ou provar a falsidade. A rejeição à retórica, sobretudo a de Descartes, tem origem em uma resposta negativa a esta questão.

“grupo MU”, onde a retórica era tida como o estudo do estilo, e mais particularmente das figuras.

No entanto, as pesquisas mais recentes trabalham fundindo os recursos argumentativos e os recursos do estilo em uma mesma unidade e função. Mais uma vez: a retórica é a arte de persuadir pelo discurso. O estudo da retórica pressupõe uma viagem pelos territórios teóricos que sustentam a argumentação e a sedução. Em retórica, razão e sentimentos são inseparáveis. E assim, como sublinha Olivier Reboul (2004), muitos autores travam um retorno à retórica tal como descrita por Aristóteles.

O sistema retórico aristotélico começa com uma classificação em quatro partes. Cada uma delas corresponde às quatro fases pelas quais passa quem compõe um discurso. A primeira é a *invenção*, a busca que empreende o orador de todos os argumentos e de outros meios de persuasão relativos ao tema de seu discurso. A segunda é a *disposição*, a ordenação desses argumentos. A terceira é a *elocução*, que diz respeito à confecção do discurso, ao seu estilo - aqui entram as famosas figuras de estilo, às quais alguns reduzem a retórica. A quarta é a *ação*, a pronúncia efetiva do discurso. “Compreender o assunto é reunir todos os argumentos que possam servir (invenção); pô-los em ordem (disposição); redigir o discurso o melhor possível (elocução); finalmente, exercitar-se proferindo-o (ação)”.²⁴

Os meios de persuasão à disposição do orador, alguns de ordem afetiva e outros de ordem racional, também se repartem por três grupos: "ethos", o caráter do orador; "pathos", a emoção do auditório; e "logos", a argumentação. O ethos, um termo moral e ético, é extremamente importante, pois, sejam quais forem seus argumentos lógicos, eles nada obtêm sem a confiança do auditório para com o orador. Quanto ao pathos, o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório, tem de se reconhecer que a emoção que o orador consiga produzir nos seus interlocutores pode ser determinante para o sucesso do discurso.

²⁴ REBOUL, 2004: 44.

Por último, o logos - constituindo o discurso argumentativo propriamente dito - é a parte mais importante da retórica. Aristóteles distingue dois tipos de argumentos: o "entinema", ou silogismo baseado em premissas prováveis, que é dedutivo, e o "exemplo", que a partir dos fatos passados conclui pelos futuros, e que é indutivo. O entinema parte de premissas apenas verossímeis, que se verificam em muitos casos e são aceitos pela maioria das pessoas. O exemplo consiste em citar oportunamente um caso particular, para persuadir o auditório de sua generalidade. O último parece preferir o grande público e é mais afetivo que o primeiro, que, por sua vez, visa um auditório especializado.

É então possível apontar alguns pontos de contato entre o jornalismo e o documentário e a retórica, listando alguns dos principais aspectos que são consensualmente reconhecidos em ambos os campos. Documentário e jornalismo se constituem em torno de uma comunidade de praticantes, articuladas por formulações institucionais e práticas compartilhadas, que alimentam uma série de valores e mitos e tecem uma rede de comportamentos definidores do domínio do documentário e do jornalismo. Tanto um quanto o outro possuem seus respectivos ethos e pathos. Em primeiro lugar, como vimos anteriormente, entre cineastas, repórteres e seus interlocutores existe uma relação de confiança. É este pacto que torna possível a leitura de filmes documentários e de reportagens como sendo representações da realidade. Os realizadores de ambos os campos compartilham problemas muito comuns, desde estabelecer relações eticamente válidas com seus temas, até conquistar um público específico que seja capaz de distingui-los de realizadores de outros gêneros. Ou seja, credibilidade lhes é indispensável.

Em segundo lugar, tanto o repórter quanto o cineasta trabalham a partir de toda uma constelação de valores, tais como a liberdade, a autonomia, a ética e a objetividade. O processo de profissionalização do jornalismo levou à formação de toda uma panóplia de mitos que constituem o núcleo de toda uma cultura profissional. Não é muito diferente no campo do documentário. Documentaristas se reúnem em festivais de cinema especializados, escrevem artigos e dão entrevistas para os mesmos jornais, debatem questões sociais, como os efeitos da poluição e a natureza da identidade sexual, e exploram assuntos técnicos, como a autenticidade das imagens de arquivo e as conseqüências da

tecnologia digital. Assim como a comunidade de jornalistas, os documentaristas partilham não só uma maneira de ver, mas também uma maneira de agir e uma maneira de falar.

Quanto à argumentação, o trabalho de documentaristas e jornalistas se assemelha à voz da oratória: “É a voz que tenciona assumir uma posição a respeito de um aspecto do mundo histórico e convencer-nos de seus méritos”.²⁵ O que faz um filme ser um documentário é a maneira como olhamos para ele, ou melhor, a maneira pela qual somos instruídos a olhá-lo. Estas maneiras de se olhar para um documentário têm origem em valores compartilhados que assumem a forma de convenções. Estas últimas incluem maneiras convencionais de representar o mundo no documentário (narradores sérios, prova visual, estilos observativos de câmera, filmagens externas, etc.). Os noticiários também devem nos convencer, recorrendo a provas demonstrativas, com sua tradicional mistura de prova real (estatísticas, dados documentais) e aparentes (especialistas, testemunhas). A identificação sistemática de lugares (onde) e de personagens (quem), por exemplo, também cumpre uma função argumentativa: localiza, situa, transmite a idéia de precisão, causa a impressão de que o narrador fala de coisas verídicas, realisticamente situadas. Tudo revela certo uso de linguagem e certa intenção do realizador.

Sendo assim, repórteres e cineastas encontram uma base na tradição retórica. Uma tradição que consegue abarcar razão e narrativa, evocação e poesia. E o faz, não esqueçamos, com o intuito de inspirar confiança ou instilar convicção na representação de uma dada realidade e no mérito de um determinado ponto de vista. Documentário e jornalismo honram os princípios do discurso retórico, sendo verossímeis, convincentes e comoventes. Alguns dos critérios e recursos que aproximam a maneira pela qual jornalismo e documentário falam sobre o mundo das técnicas retóricas são: a adesão como critério de eficácia, a adaptação ao auditório (leitor, (tele)espectador, ouvinte), o uso da linguagem, a forma de dizer, o encadeamento de idéias ou argumentos intimamente solidários entre si, a ordem da sua apresentação, o efeito de presença e as figuras de estilo.

²⁵ NICHOLS, 2005: 79.

Aliás, numa primeira análise, todas as quatro fases do discurso retórico se transferem para o documentário e para o jornalismo. Pensemos, por exemplo, na disposição - quando se organiza a ordem das partes de um discurso. No caso do jornalismo, temos de antemão duas técnicas fundamentais. Em primeiro lugar, o *lead*; isto é, o relato sintético do acontecimento logo no começo do texto, respondendo às perguntas básicas do leitor. Felipe Pena ressalta o forte tratamento estilístico que o *lead* recebe, apresentando os dados em uma articulação tal que ao leitor resta ir até o fim, sem pausas. Considerando o *lead* como um passo estratégico da reportagem, Pena sublinha sinteticamente suas principais funções: “apontar a singularidade da história, informar o que se sabe de mais novo sobre um acontecimento, apresentar lugares e pessoas de importância para o entendimento dos fatos, oferecer o contexto em que ocorreu o evento, provocar no leitor o desejo de ler o restante da matéria, articular de forma racional os diversos elementos constitutivos do acontecimento, e resumir a história, da forma mais compacta possível, sem perder a articulação”.²⁶ Em segundo lugar, temos uma estrutura narrativa que recebeu a alcunha de “pirâmide invertida”. O termo designa um relato que prioriza não a seqüência cronológica dos fatos, mas que escala em ordem decrescente os elementos mais importantes, em uma montagem hierárquica.

No documentário não é muito diferente. Na verdade, o leque de possibilidades é ainda maior. Nichols, por exemplo, passeia por uma enorme variedade de estruturas narrativas e termina por sugerir um tratamento mais abrangente. Ele alerta para a possibilidade de inúmeras subdivisões e, como recomendam os oradores clássicos, cita cinco procedimentos: “uma abertura que capte a atenção do público, um esclarecimento do que já se reconhece como fato e do que continua controverso, ou uma declaração ou elaboração da própria questão, um argumento direto em favor de uma causa, de um ponto de vista específico, uma refutação que rejeite objeções já esperadas ou argumentos contrários, uma recapitulação do caso que agite o público e o predisponha a um determinado procedimento”.²⁷

A hipotipose

²⁶ PENA, 2005: 43.

²⁷ NICHOLS, 2005: 87.

Nos resta agora tratar de algumas questões mais específicas, em especial as causas e conseqüências por trás do uso desta que talvez seja a mais explosiva das figuras de retórica: a *hipotipose*. Trata-se de uma figura de presença que não só procura significar o seu objeto por meio da linguagem, mas esforça-se, sobretudo, por tocar a imaginação do receptor e evocar a cena descrita através de estratagemas imitativos ou associativos. A hipotipose “consiste em pintar o objeto de que se fala de maneira tão viva que o auditório tem a impressão de tê-lo diante dos olhos. Sua força de persuasão provém do fato de que ela ‘mostra’ o argumento, associando o pathos ao *logos*”.²⁸

A retórica clássica tinha na oralidade e na presença física dois de seus principais fundamentos. Hoje o discurso público é veiculado majoritariamente por órgãos de comunicação de massa, e falar para uma platéia é muito diferente de falar na televisão, jornal ou documentário. Assim como são diferentes as técnicas para se convencer um auditor em ausência. Entretanto, suspeitamos que os meios de comunicação não só expandem o alcance da hipotipose como ampliam suas possibilidades e potenciam seus poderes persuasivos. A hipotipose pode ser empregada seja como premissa, seja como confirmação ou reforço de uma conclusão, desempenhando sempre um papel ao mesmo tempo poético e argumentativo. O convencimento surge da própria situação descrita, e é tanto maior quanto mais carregados forem os traços e mais vivas as cores da descrição. O convencimento é a força do que entra pelos olhos adentro. Ao contrário da lógica, na retórica acredita-se mais facilmente no que se vê de forma direta ou no que se percebe do que no que se demonstra a partir de um rigoroso encadeamento argumentativo. “A hipotipose basta-se a si mesma”.²⁹

Tanto o jornalismo quanto o documentário fazem uso da hipotipose. Conhecedor dos critérios de noticiabilidade, o jornalista, ao noticiar um acontecimento, deve personificar os cinco sentidos do leitor ou ouvinte. Toda a lógica da reportagem é fazer o leitor ou ouvinte "sentir-se lá", ter um contato (aparentemente) direto com o acontecimento. No telejornal,

²⁸ REBOUL, 2004: 136.

²⁹ FIDALGO, 2005.

por exemplo, há a constante tentativa de manter o fato no presente, mesmo que ele tenha acontecido pela manhã e o veículo mostre a reportagem à noite. Na edição, o jornalista deve pensar em estratégias para segurar a atenção do espectador, e manter o fato em proximidade temporal é uma delas. Na verdade, é esta dupla contemporaneidade – o presente como “assunto” e o presente como a perspectiva no tempo em que é descrito – que talvez explique o enorme apelo do jornalismo.

O documentarista, desde “Nanook”, procura sintetizar e partilhar uma experiência. O cinema direto americano e o cinema verdade francês, por exemplo, fundem o objetivo de abreviar uma experiência com uma preocupação com o registro (imagem e som) direto. Ambos os movimentos privilegiam o plano seqüência como porta de entrada do espectador. E já que “a hipotipose assenta na capacidade pictórica das palavras e, portanto, na capacidade imaginativa do ouvinte”,³⁰ a imagem cinematográfica reforça ainda mais a função retórica da hipotipose.

O que cineastas e jornalistas intentam em última instância com a hipotipose é que o espectador/leitor se convença, tal como aconteceria com uma percepção direta, do que é assim descrito. O espectador/leitor precisa sentir, e não apenas entender, a verdade ou a justeza daquilo que se lhes pretende transmitir. Assim, quanto mais estratégias dramáticas forem colocadas a serviço da narrativa, maior será o aumento da expectativa e o engajamento do público. Quanto mais a obra despertar sensações e emoções no espectador/leitor, mais fácil é ele convencido do pacto de leitura, do mérito daquilo que está sendo narrado e da realidade ali impregnada. Neste sentido, a utilização de artifícios melodramáticos aproxima ainda mais o documentário do jornalismo, em especial o televisivo.

Embora suas raízes estejam no campo literário e teatral, o melodrama se torna realmente vinculado às massas com o rádio e o cinema, a partir de uma estética lacrimosa. O gênero constitui uma das criações artísticas mais importantes do século passado e se define por alguns traços constantes, como, por exemplo, uma ação intensa, fundada em

³⁰ Idem.

acontecimentos violentos, e a presença de personagens-tipo. Mesmo que não se trate de uma adesão ao modo de excesso característico do melodrama canônico, as narrativas do jornalismo e do filme documentário se utilizam em momentos-chave das categorias que balizam tal excesso para conquistar o engajamento afetivo de seus interlocutores.

A presença do drama na construção do acontecimento jornalístico é uma das marcas emblemáticas do discurso informativo contemporâneo. O telejornalismo brasileiro não foge à regra ao tratar a notícia, em muitos casos, como se fosse uma história extraída de uma peça de teatro, utilizando-se para isto de estratégias dramáticas bem-sucedidas, entre as quais se destaca, por sua importância e recorrência, a composição de personagens e a música. No documentário não é diferente. O cineasta articula o convite à emoção por meio da fórmula melodramática. Temos como exemplo a utilização de certos tipos de trilha sonora associada à aproximação do quadro nos rostos dos personagens, como indicativo de inscrição da interioridade e marcando, com isso, uma estratégia de identificação sentimental.

Além dessas inúmeras estratégias para se estabelecer uma ligação afetiva com o espectador/leitor, existem muitos recursos para os quais recorrem ambos os discursos para se constituírem em hipotipose. Um deles é a "hipálage", um deslocamento de atribuição, que consiste na atribuição a um objeto de uma característica que, na realidade, pertence a outro com o qual está relacionado. O jornalismo faz uso freqüente da hipálage, falando em "liberdade de preços" ao invés de "liberdade dos comerciantes" ou sobre "cidade triste" no lugar de "população triste". Já o documentarista busca a hipálage sempre objetos ou espaços ganham os atributos de seus usuários ou ocupantes. A "metagoge" é outro deslocamento de atribuição amplamente utilizado por repórteres e documentaristas, delegando sentimentos a coisas inanimadas. É na articulação de figuras de linguagem como estas que documentário e jornalismo caracterizam personagens, espaços e objetos, carregando em cores fortes a descrição, e facilitando a manutenção do pacto e da comunicação com o espectador/leitor.

Outra figura, talvez ainda mais importante, é a "enálage". Trata-se de um deslocamento gramatical: do adjetivo para o advérbio; de uma pessoa para outra; e de um tempo verbal para outro. É da freqüente conjugação da enálages (de tempo, de pessoa e de advérbio) que se obtém um adicional efeito de comunhão com o público. Entretanto, como nos lembra Reboul, "A enálage torna as coisas mais presentes, embora também mais confusas".³¹ Talvez tenhamos aqui uma primeira diferença entre os discursos do documentário e do jornalismo. A expressão jornalística é o tempo inteiro comandada pela enálage. Uma enálage que, como veremos, tem de ser complementada pela redundância, em nome da eficácia e simplicidade do discurso. Mas o documentário pode alimentar outros compromissos que não aqueles com o presente. O cineasta pode radicalizar o uso das enálages, comportando inclusive o discurso indireto livre,³² fundindo a primeira e a terceira pessoas em uma unidade indefinida.

A hipotipose tal como produzida nos jornais e nos documentários também é resultado do uso de metáforas e metonímias, figuras de sentido. As metáforas nos ajudam a precisar e entender as coisas com base no que elas parecem ser, transportando o receptor para universos supostamente mais acessíveis. A metonímia designa uma coisa pelo nome de outra que lhe está habitualmente associada. Nichols explica: "O valor de linguagem destes instrumentos está precisamente no fato deles oferecerem uma imagem mais vivida e convincente de alguma coisa, corresponda essa imagem a uma verdade maior ou não".³³

Em sua dissertação de mestrado, Cláudio Brant Campos diagnosticou a metáfora como um recurso estruturador do jornalismo televisivo. Em uma análise minuciosa do "Jornal Nacional" da Rede Globo, Campos destaca alguns "jogos" de metáforas de uso mais sistemático e recorrente, como, por exemplo, "política é guerra" e "economia é saúde". O "jornalismo esportivo" também costuma traçar associações semânticas que remetem o leitor a um clima de guerra. Assim, diz-se que o jogo foi uma batalha, por exemplo. No telejornalismo se recorre à metonímia sempre que é preciso aproximar fenômenos

³¹ REBOUL, 2004: 124.

³² O discurso indireto livre é muito mais difícil de ser experimentado no jornalismo. Existem apenas algumas poucas exceções, como, por exemplo, "The eletrick kool-aid acid test" de Tom Wolfe.

³³ NICHOLS, 2005: 86.

fisicamente conexos. A figura usa um elemento para representar o todo. A própria presença do repórter em cena funciona como metonímia.

O mesmo vale para os documentaristas que se tornam personagens de seus filmes. A metonímia é também uma estratégia para se aproximar do tema de um documentário. Assim entendia Alberto Cavalcanti, que em uma lista de recomendações a jovens documentaristas sugere nunca tratar de assuntos generalizados: “Você pode escrever um artigo sobre os correios, mas deve fazer um filme sobre uma carta”.³⁴ No que diz respeito à montagem, as metáforas são buscadas e alcançadas articulando imagens materiais de forma a sugerir relações imateriais, enquanto as metonímias promovem transferências de sentido entre as imagens.

A metáfora e a metonímia são instrumentos retóricos e não formas lógicas ou científicas de comprovação. Na verdade, elas não precisam nem ser exatamente verdadeiras. Ao analisar documentários e reportagens percebe-se que isso talvez seja pouco para garantir o poder de convencimento das obras. O documentário e o jornalismo constroem metáforas e metonímias que atribuem, inferem, confirmam ou contestam valores que cercam nossas práticas sociais.

No documentário e no jornalismo, estas estratégias retóricas colorem e aproximam o espectador/leitor das narrativas. Essas motivações se tornam evidentes quando pensamos o amplo uso da função lingüística de contato (função fática, na terminologia de Roman Jakobson) tanto em filmes documentários quanto em reportagens. A função fática é uma das maneiras mais elementares para se manter o contato direto e pessoal com o espectador/leitor e se caracteriza por procurar criar ou manter de variadas maneiras a ligação com o interlocutor. Esta função se dá, por exemplo, quando o emissor testa o canal de comunicação, a fim de observar se está sendo entendido pelo receptor.

No jornalismo, a retórica do direto persiste, seja através da intervenção dos apresentadores, seja através dos recursos fáticos empregados na filmagem. À função fática correspondem,

³⁴ CAVALCANTI, 1957: 81.

no texto jornalístico, todos os recursos de facilitação da leitura. Quando o jornalista opta pelo estilo simples, baseado numa média coloquial do idioma, é o contato com o leitor que esta sendo buscado. Felipe Pena, por exemplo, cita uma pesquisa realizada em 1994 pelo jornalista Eric Nepomuceno sobre o vocabulário do “Jornal Nacional” e do “TJ Brasil”.³⁵ O pesquisador constatou que 147 palavras distintas foram suficientes para elaborar dois terços do “Jornal Nacional” e registrou que apenas três verbos (ser, estar e ter) responderam por 27,3% do total de utilização dessa classe de palavras no mesmo jornal.

Ao contrário de alguns teóricos da comunicação - para quem quanto mais redundante é o discurso, menos informação ele veicula – a redundância no jornalismo se faz fundamental para a eficácia do discurso. Ela baixa o nível de complexidade da mensagem e garante um fio condutor. “Redundar não é simplesmente repetir, mas reforçar uma informação”.³⁶ Estratégias de redundância que facilitem a compreensão da mensagem estão sempre no centro da construção das notícias e também na própria disposição gráfica delas.

O jornalista quase sempre concorre para a inteligibilidade (simplicidade do quadro, familiaridade da apresentação e clareza das imagens mostradas). Mas o uso da função poética no jornalismo não é uma heresia, muito pelo contrário. Alguns movimentos do jornalismo impresso, como, por exemplo, o “jornalismo gonzo”, reivindicaram o uso de figuras poéticas para expressar fatos cotidianos. No entanto, no jornalismo as funções internas da linguagem (incluindo a fática) estão subordinadas a uma função referencial. Na gestação da obra jornalística o repórter não deve esquecer o fato, perder de vista o objeto. Porquanto é traço marcante da sua personalidade a objetividade, o apego à verdade, ao realismo, ao sucedido. “Tudo deriva daí: a informação do fato; a formação pelo fato; a atualidade do fato; o estilo determinado pelo fato. O fato, o acontecimento, é a medida do jornalista... A veracidade, o realismo é a sua grande força”.³⁷

Os documentaristas não têm compromisso com a facilidade da decodificação da mensagem. Muitos deles trabalham no caminho oposto da redundância, contrários a previsibilidades.

³⁵ PENA, 2005: 85.

³⁶ PENA: 2005, 84.

³⁷ BELTRÃO, 1960: 163.

No caso do discurso dos filmes documentários, apesar de presente, a função referencial não domina a função poética ou estética. O documentarista tem maior liberdade referencial. Cineastas têm também mais liberdade expressiva. O leque de figuras de pensamento – que não se referem a palavras, frases ou imagens, mas ao discurso como tal – é imensamente maior. Ao contrário de uma matéria jornalística, um filme pode, por exemplo, ser lido no sentido literal ou no sentido figurado, tem a alegoria e a ironia à sua disposição. A ironia, que implica não dizer o que se quer dizer, ou dizer o oposto do que se quer dizer, é elemento estrutural em documentários como “Terra sem pão” (1932), obra-prima do cineasta espanhol Luiz Buñel.

Em um primeiro momento, “Terra sem pão” parece um exemplo do tipo mais desumano de documentário. O narrador do filme equipara os costumes dos habitantes de Hurdes aos de povos “bárbaros” de outros lugares. No entanto, o documentário sugere paulatinamente um nível de consciência de si mesmo e de efeito calculado que nos leva a pensar que talvez Buñel não seja o insensível que imaginávamos no princípio. Talvez o cineasta esteja satirizando uma forma de representação que usa dados documentais para reforçar estereótipos preexistentes. “Terra sem pão” se transforma em um filme sumamente político, que questiona a própria ética do cinema documentário. Buñel utiliza de maneira irônica as estratégias mais convencionais de representar o mundo no documentário (narrador sério, prova visual, estilos observativos de câmera, etc.). Ele pressupõe o pacto de credibilidade com o espectador e o denuncia, o ironiza.

Filmes como “Terra sem pão” se recusam a forçar a crença na veracidade de suas representações. Este modelo que poderíamos chamar de “reflexivo” será bastante difundido ao longo dos anos 80 e 90. Trata-se de um modelo que certamente questiona um certo uso da retórica e a possibilidade de representação da realidade impregnada de um estatuto de veracidade e explicação do mundo. Mas estes questionamentos sempre pressupõem a existência de uma autoridade discursiva e se fazem sempre em diálogo com ela. Não é muito diferente no jornalismo. Repórteres como Hunter H. Thompson e Tom Wolfe exploraram a fundo as inúmeras possibilidades expressivas da atividade, mas tendo sempre

como parâmetro a idéia tradicional de um discurso eminentemente objetivo, que tem invariavelmente os limites da realidade, da atualidade, da fidelidade ao fato.

O aveludar de certas antinomias

Documentário e jornalismo contêm, como nos lembra Nichols, “um vestígio de responsabilidade em descrever e interpretar o mundo de nossa experiência coletiva”,³⁸ e se alinham na efetiva construção da realidade social. Ambos são discursos entre muitos outros em uma enorme arena de debate, em que se discute pelo apoio a determinadas opiniões, crenças, sistemas de valores. A partir de uma leitura histórica destes campos, abordamos a constituição de uma autoridade discursiva e o estabelecimento de um determinado pacto narrativo como elementos chave dos modelos canônicos dos dois domínios e que influenciam o processo de significação e recepção em ambos os gêneros. Por fim, acrescentamos a retórica ao debate, aproximando estes domínios sem recair na tradicional dicotomia da verdade versus ficção. A retórica tampouco apaga a questão, apenas parte para ela considerando as diferenças sociais que os termos “documentário” e “jornalismo” sugerem na sua relação com a historicidade e com a experiência do espectador/leitor.

Souza, por exemplo, recorre à retórica para negar tanto a idéia de uma objetividade absoluta quanto o seu oposto, uma subjetividade intransponível. De acordo com ele, se todos os fatos requerem interpretação, não é menos verdade que esta pode e deve representar uma permanente tentativa de passar da subjetividade à objetividade. Neste sentido, situando-se na mesma perspectiva que adotamos neste capítulo, Souza vislumbra a “a necessidade de um certo aveludar ou amolecer da tradicional rigidez de antinomias como verdade e opinião, realidade e aparência, objetividade e subjetividade”.³⁹

Além do mais, ao reconhecermos a natureza retórica dessas narrativas, deslocamos a discussão teórica da verdade ou fidelidade na representação para as estratégias de linguagem que garantem e mantêm o pacto de leitura com o espectador/leitor, o status de

³⁸ NICHOLS, 1991: 10.

³⁹ SOUZA, 2006.

real dos discursos, seu lugar racional e sóbrio de fala. Dessa maneira, rejeita-se qualquer formalismo ideológico. Em uma análise que parta da natureza retórica do documentário e do jornalismo, que desloque a questão da verdade para se pensar a mediação e a recepção e reconheça a relatividade do conhecimento que estes discursos produzem, fica muito mais complicado acreditar que determinados modelos narrativos sejam inerentemente superiores a outros. Nenhum movimento tem privilégios em suas relações com a realidade. Muito pelo contrário: cada movimento produzirá seus desafios específicos.

É importante observar que esta aproximação para com a retórica não se deu à custa de uma definição prévia e totalizante do que o jornalismo e o documentário necessariamente teriam de ser. A questão da “representação da realidade” ganha aqui outro contorno, não mais o de delineamento da essência definidora destes campos. Fazemos nossas as palavras que Mariana Baltar traçou para o documentário: “Esta (definição do gênero documentário) passa a ser entendida como um conjunto de gestos interpretativos, movimentos de produção de sentido que são articulados na materialidade fílmica, em sua relação com a formação histórica e na relação com o interdiscurso; um diálogo entre os discursos, entre os filmes, entre as imagens e os sons. Um diálogo que vai, justamente, formular, historicamente, a autoridade imputada ao gênero, e socialmente reconhecida ao longo do ‘processo’ de classificação dos filmes”.⁴⁰

Documentário e jornalismo compartilham inúmeros pontos de contato nos processos históricos de significação, de mediação e de legitimação de suas narrativas. O caminho que percorremos até aqui articulou uma discussão sobre os conceitos dos domínios do documentário e do jornalismo, entendidos como uma reunião de gestos interpretativos e de movimentos de produção de sentido que são negociados ao longo da história. As questões da autoridade do discurso, de um pacto de leitura e de um determinado tipo de retórica são apenas um ponto de partida para se pensar os diversos movimentos e obras de ambos os domínios. A construção e a condução destas estratégias (“lugar de fala”, “pacto” e “retórica”) são, para ambos os campos, um dos fatores que fazem com que a multiplicidade de obras, de teorias, e de estéticas, tenha um efeito de unidade. Mas estas estratégias não

⁴⁰ BALTAR, 2004.

estão a serviço de uma análise uniformizadora. Muito pelo contrário, são convenções historicamente instituídas que alimentam uma série diversificada de diálogos com os mais variados movimentos e obras. A questão é então encarar as mais variadas propostas de definição, as mais diversas práticas documentais e jornalísticas. Neste sentido, “a palavra ‘documentário’ (assim como ‘jornalismo’), então, será um dado do qual se parte para a reflexão. Nunca um fim em si mesma”.⁴¹

⁴¹ Idem.

SEGUNDA PARTE

John Grierson e The March of Time

O ano zero “oficial” do documentário é 1922. Em junho daquele ano, estreava “Nanook of the North” do americano Robert Flaherty. Recebido como uma revelação, o filme, estranhíssimo para a época, embaralharia o gênero das atualidades. Mas para que a tradição do documentário se estabelecesse ainda seria preciso esperar quase uma década por uma retórica capaz de legitimar e propagar o modelo narrativo construído por Flaherty. Este seria o papel do escocês John Grierson. Ao lado do americano e de Dziga Vertov, Grierson é um dos principais nomes da história dos primórdios do documentário. Idealizador e principal organizador do movimento do filme documentário que se desenvolveu na Grã Bretanha, o escocês e seus companheiros formularam nos anos 30 um conjunto de idéias que forneceu as bases prática e teórica para a emergência deste cinema.

O documentário de Grierson é em geral bastante associado ao jornalismo. Manuela Penafria⁴², por exemplo, afirma que o escocês nos remeteria a uma confusão entre documentário e reportagem. Também não é lá muito difícil encontrar referências ao escocês como uma enorme influência ao jornalismo televisivo. No entanto, essas referências são estabelecidas muitas vezes a partir de uma investigação inadequada do documentário griersoniano, focando, sobretudo, filmes de uma ênfase mais social na linha das reportagens como “Housing Problems” (dirigido por Arthur Elton e Edgar Anstey em 1935). Produções como esta não eram maioria e não refletem a cartilha de Grierson, que, por sua vez, não pregava o privilégio da finalidade social do documentário em detrimento de sua dimensão estética⁴³. Muito pelo contrário. Brian Winston⁴⁴, por exemplo, chega a sublinhar que o escocês não estava interessado em um aspecto

⁴² PENAFRIA, 2004.

⁴³ O próprio Grierson diria: “A maioria das pessoas... quando pensa em documentário pensa em relatórios públicos que enfocam problemas sociais e a educação e todo este tipo de coisas. Para mim, é uma coisa mais mágica”. CITADO por AITKEN, 1992: 11.

⁴⁴ WINSTON em MOURÃO e LABAKI, 2005.

jornalístico. Entretanto, Grierson atuava no ramo da transmissão de informações e trabalhava sempre com o atual e com a novidade.

Um dos problemas da maioria destas intervenções é não especificar a que tipo de jornalismo o documentário griersoniano é comparado. Na verdade, Grierson teve uma relação longa e conturbada com um formato jornalístico bem específico: o cinejornal. Em um primeiro momento, o movimento do documentário britânico se afirmava em oposição ao cinejornal. Grierson era severo em suas críticas ao cinejornal de então e seu registro meramente descritivo. Mas um formato americano todo particular revolucionaria o segmento, fundindo jornalismo e Hollywood. Produzido pela Time Incorporated, “The March of Time” exerceria uma enorme influência em uma segunda fase do movimento britânico do filme documentário e no trabalho de Grierson no Canadá.

Grierson e o movimento britânico

Após concluir sua formação universitária na Universidade de Glasgow, John Grierson recebeu uma bolsa para desenvolver, junto à Universidade de Chicago, uma pesquisa sobre os efeitos sociais da imigração. No entanto, intrigado com os dados sobre as preferências cinematográficas do público americano, Grierson foi parar em Hollywood, trabalhando como consultor para a Famous Players Lasky (Paramount). O escocês era um reformista moderado, com formação em filosofia moral e metafísica, e pessoalmente ligado à figura de Walter Lippmann, de quem foi aluno em Chicago. O pensamento de Lippmann envolvia a idéia de que a democracia só seria possível se os indivíduos pudessem ser educados, esclarecidos, e, por conseguinte, ativos em seu regime. O sistema estético que seria por Grierson desenvolvido em seu retorno à Inglaterra está intrinsecamente ligado a esta idéia que, para o professor americano, se caracterizava apenas como utopia.

Em 1927, Grierson retornaria à Grã Bretanha. O escocês estava convencido de que os métodos educacionais tradicionais eram insuficientes para enfrentar os desafios colocados pela sociedade de massa. As várias mudanças de ordem econômica, política e tecnológica demandavam novas técnicas de comunicação e persuasão. Segundo Grierson, haveria uma lacuna entre o cidadão e o governo. Pela possibilidade de trabalhar ao

mesmo tempo com a razão e com o sentimento, o cinema e a propaganda poderiam fornecer os elementos capazes de aproximar estes pólos. Para Grierson, a natureza do cinema consistia em sua habilidade em representar fenômenos sociais em termos dramáticos. Em outras palavras, o cinema “possuía um grande potencial a ser explorado no campo de difusão de valores cívicos e na formação da cidadania”.⁴⁵

De acordo com Grierson, a arte só existia como meio:

“A idéia do documentário não era de modo algum cinematográfica. O tratamento fílmico que ela inspirava era um aspecto puramente accidental. O meio nos parecia o mais convincente e o mais excitante disponível. Por outro lado, a idéia em si era uma idéia nova para a educação pública. Seu conceito subjacente era o de que o mundo vivia um período de mudança drástica que afetava todos os modos de pensar e de agir, e a compreensão pública da natureza destas mudanças era vital”.⁴⁶

Para promover o desenvolvimento prático deste novo cinema, Grierson procurou uma alternativa à precária indústria de cinema inglês do final dos anos 20. Ele acreditava que teria melhor receptividade no âmbito governamental e tentou se aproximar de Stephen Tallents, secretário do Empire Marketing Board (EMB), uma instituição estatal dedicada à propaganda. Criado em 1926, o EMB promovia pesquisas e produzia publicidade, visando a conquista da preferência dos consumidores por produtos do Império Britânico. Além do mais, “a possibilidade de utilização do cinema como um ‘poderoso instrumento de educação no mais amplo sentido da palavra’, foi reconhecida pela Conferência Imperial de 1926, em sintonia com as propostas que Grierson trazia a Tallents”.⁴⁷

O primeiro relatório apresentado ao secretário do EMB intitulava-se “Notas para os produtores ingleses”. Na parte inicial “Cinema e público – um comentário sobre as reações do público e as condições do apelo popular no cinema”, Grierson faz um resumo de suas pesquisas sobre os resultados das bilheterias dos cinemas americanos. A segunda parte, “A produção do cinema inglês e a tradição naturalista”, é um esboço dos objetivos

⁴⁵ DA-RIN, 2004: 56.

⁴⁶ GRIERSON em HARDY, 1966: 250.

⁴⁷ DA-RIN, 2004: 57.

e dos aspectos estéticos daquilo que viria a ser o documentário inglês. Curiosamente, o escocês conclui sugerindo ao EMB a produção inicial de “uma série de curtos cinejornais exaltativos”.⁴⁸

A sugestão de Grierson de uma unidade de produção dedicada a filmes de curta-metragem baseados em materiais factuais, na linha dos cinejornais, é curiosa porque contradiz de certa maneira o que ele diria pouco depois. É preciso, no entanto, remeter esta proposta de Grierson às circunstâncias. O escocês era notadamente respeitado por sua diplomacia e tendia a escolher muito bem os termos que empregava diante dos interlocutores burocratas do EMB. Sílvio Da-Rin afirma que a sugestão de Grierson mostra o quanto ele procurou se adaptar às possibilidades da instituição.⁴⁹ Assim como a própria adoção do termo documentário⁵⁰, esta menção inicial e oportunista ao cinejornal, um produto respeitado socialmente e disputado comercialmente, parece estar intimamente ligada a necessidade de legitimação do movimento.

Os cinejornais tiveram papel fundamental no processo institucionalização social e artística do cinema. Ao longo da década 1910, o cinema deixou definitivamente de ser apenas mais uma atração de *vaudeville* para se transformar em um entretenimento de massa. A conquista deste status não se deu somente pelo domínio e pela afirmação de um modelo narrativo e de representação, mas também pela padronização e pela estratificação dos programas entre uma parte principal (o longa metragem de ficção) e outra introdutória (as atualidades ou, como diziam os franceses, os documentários). Este setor de complementos criou filões comerciais extremamente atrativos e disputados. Entre os produtos que nasceram deste segmento, o cinejornal, como destaca Erik Barnouw⁵¹, foi o mais lucrativo e difundido comercialmente.

O primeiro cinejornal nasceu em 1909. Naquele ano, os irmãos Charles e Émile Pathé iniciaram a distribuição de programas contendo de oito a dez filmes factuais, intitulados

⁴⁸ GRIERSON citado por AITKEN, 1992: 100.

⁴⁹ DA-RIN, 2004: 58.

⁵⁰ Grierson assumiu o oportunismo da denominação em diversas ocasiões, em especial nos livros que relatam as conversas entre ele e Alberto Cavalcanti: “Você é realmente ingênuo”, dizia o escocês, “De minha parte, devo tratar com o governo, e a palavra documentário os impressiona”. SUSSEX, 1995: 325.

⁵¹ BARNOUW, 1993.

“Pathé-Journal”. George Sadoul sublinha a enorme influência que Charles Pathé exercia na indústria, proferindo sentenças como “o cinema é o jornal, a escola e o teatro de amanhã”.⁵² Em pouco mais de dois anos, a Pathé enfrentava a concorrência da Gaumont e de quatro grandes empresas produtoras americanas (Hearst, Paramount, Universal e Fox), e já controlava o maior império cinematográfico do mundo. Sadoul se refere a Charles como “O Napoleão do cinema. Iniciando-se com o fonógrafo, numa festa de aldeia, veio a construir, primeiro com este aparelho, depois com o cinema, um império que rapidamente dominou o mundo inteiro, monopolizando a indústria, desde a película virgem e a câmara até aos argumentos, às salas e aos projetores”.⁵³

Sílvio Da-Rin sublinha que os cinejornais traziam essencialmente duas inovações: “formavam um programa fechado, compatível com a crescente padronização da indústria, e eram renovados uma ou duas vezes por semana, garantindo ao mercado exibidor um suprimento regular de complementos”.⁵⁴ Barnouw acredita que esta padronização das atualidades as transformava em “um ritual composto”. Neste sentido, o cinejornal foi para ele um marco: “O cinejornal institucionalizava o declínio do que chamávamos de documentário (...). A era Lumière havia acabado”.⁵⁵ No entanto, é difícil concordar com esta periodização. Se por um lado Barnouw tem razão quanto à novidade de um formato comercial e seriado, de outro, como afirma Da-Rin, o modelo estético dos cinejornais era ainda fundamentalmente baseado em um modo observação da realidade característico do chamado “primeiro cinema”.⁵⁶ Até meados dos anos 30, os cinejornais se ancoravam no modelo Lumière de observação da realidade e em geral se resumiam a uma abordagem meramente descritiva de paradas militares, desastres, eventos esportivos e dos mais variados acontecimentos – “um fato aqui, outro ali, sem costura”, como

⁵² CITADO por GOMES, 2007: 20.

⁵³ SADOUL, 1980: 228.

⁵⁴ DA-RIN, 2004: 39.

⁵⁵ BARNOUW, 1993: 26.

⁵⁶ O termo “primeiro cinema”, ou “cinema das origens”, ou ainda “cinema de atrações” comporta em geral os primeiros dez anos que se seguiram à primeira exibição pública do filme “Chegada do trem na estação de La Ciotat” (1895), dos irmãos Lumière. Do ponto de vista da história e da teoria do cinema, há hoje um certo consenso sobre as características deste primeiro cinema: ao contrário do cinema que vai se desenvolver na década seguinte e busca esconder seus artifícios para criar um mundo fictício orgânico, o primeiro cinema funciona como uma espécie de palco de um teatro de variedades, não chega a narrar, apenas mostra algo “excitante”.

sublinharia Robert Flaherty.⁵⁷ Do ponto de vista estético e narrativo, o divisor de águas viria em 1922 com “Nanook of the North”.

Flaherty incorporou a “Nanook” os recursos da montagem narrativa recentemente conquistados, manipulando o espaço e o tempo, e investindo na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme. O próprio Grierson, quando precisou explicar as especificidades do documentário e justificar o financiamento de seus filmes, citou o cineasta americano:

“Flaherty ilustra melhor do que ninguém os princípios fundamentais do documentário. (1) É preciso dominar o material na locação e ganhar intimidade com ele para ordená-lo. Flaherty imerge por um ano, até dois. Ele vive com a população local até que a história conte-se ‘por si mesma’. (2) Devemos concordar com sua distinção entre descrição e drama. Encontraremos outras formas de drama ou, mais precisamente, outros tipos de filmes do que aquele que ele escolheu; mas é importante fazer a distinção primária entre um método que apenas descreve valores superficiais de um assunto e o método que mais explosivamente revela sua realidade. Você fotografa a vida natural, mas também, pela justaposição do detalhe, a interpreta”.⁵⁸

Neste segundo momento, o escocês se afasta dos cinejornais. Em uma série de três artigos reunidos sob o título “Princípios fundamentais do documentário”, publicados a partir de 1932 na revista “Cinema Quarterly”, Grierson se mostra especialmente crítico em relação a este formato. No primeiro destes textos ele se esforça para separar os filmes que utilizam “materiais naturais” em duas categorias distintas. Na “categoria inferior” inclui aqueles que, segundo ele, simplesmente descrevem a realidade, como os filmes educativos ou científicos, os travelogues, e, em especial, os cinejornais. Na hierarquia “superior” constavam os filmes que deveriam ser denominados documentários: “Mais do que o newsman, o magazine man e os filmes educativos (cômicos, interessantes,

⁵⁷ CITADO por BARNOUW, 1993: 35.

⁵⁸ GRIERSON em HARDY, 1966: 148.

excitantes, ou meramente retóricos), neste ponto, passamos das descrições simples (ou fantasiosas) do material natural, para o seu arranjo, rearranjo e formalização criativa”.⁵⁹

Grierson sublinha com razão o fato das imagens veiculadas nos cinejornais serem arbitrariamente editadas, relatando os fatos tendo como único fim a ilustração do que é dito pelo texto em off. Ele diz: “Aqueles filmes têm organizado suas cenas de modo desigual, sem valorizar devidamente o tempo, o ritmo e a composição; sem compreender que, mesmo quando não há uma história, efeitos intensamente excitantes podem ser obtidos explorando o movimento das massas de modo dramático”.⁶⁰ Para o escocês, os cinejornais ainda confundiam o fenômeno pelo acontecimento em si:

“O cinejornal é apenas uma frenética snip-snap de alguma cerimônia sem nenhuma importância. (...) eles (os cinejornais) evitam, de um lado, considerações sobre o material, e fogem, do outro lado, de considerações sólidas sobre qualquer tema. Dentro desses limites, eles são em geral brilhantemente realizados. Mas dez de uma vez só podem entediar um ser humano até a morte. (...) Eles (os cinejornais) não dramatizam, não dramatizam nem mesmo uma situação: eles descrevem e expõem, mas em nenhum aspecto estético, e só raramente revelam. Dentro desses limites formais é improvável que eles façam alguma contribuição para a ‘superior’ arte do documentário. Como eles poderiam?”.⁶¹

Apesar dessa insistência por uma divisão hierárquica pra lá de questionável,⁶² Grierson tem mais uma vez razão quando se interroga sobre as relações que o cinejornal estabelece com aquilo que registra. Os cinejornais eram realmente muito fragmentados em seus temas. Raymond Fielding, por exemplo, salientava a variedade de tópicos cobertos num único cinejornal, alternando “uma série de catástrofes seguidas por um show de moda” ou uma “coleção de saltitantes cartões-postais”.⁶³ Os filmes eram um conjunto de enunciados descontínuos e separados no tempo e no espaço, a ponto de José Inácio de

⁵⁹ Idem: 146.

⁶⁰ CITADO por AITKEN, 1992: 100.

⁶¹ GRIERSON em HARDY, 1966: 156 e 146.

⁶² Grande parte da severa crítica feita por Brian Winston (1995) em relação ao documentário griersoniano é impulsionada por uma oposição a idéia de que o documentário estaria acima das demais atualidades.

⁶³ FIELDING, 1978: 6.

Melo Souza questionar: “De que forma apreender significados que se renovam a cada dois minutos?”.⁶⁴

Grierson é um tanto breve em suas explicações, mas insiste na distinção entre a mera descrição dos aspectos fenomenais e a interpretação do real através dos métodos dramáticos e da montagem. Em resumo, era a narrativa que diferenciava, na visão de Grierson, os “verdadeiros documentários” da vertente factual dos cinejornais. Tal idéia está sinteticamente expressa em sua frase mais célebre: “dar um tratamento criativo à realidade”⁶⁵. O EMB então deveria produzir filmes simples, rodados em ambientes naturais, com o objetivo de traduzir a complexidade da vida moderna em padrões dramáticos acessíveis.

“Drifters” (1929), o único filme dirigido pelo escocês, foi sua primeira oportunidade para dar forma a suas idéias. “Drifters” é um filme de 58m minutos sobre a pesca de arenque em uma pequena vila em Shetlands. O EMB contratou a produtora New Era Films para dar apoio técnico e cedeu 2500 libras esterlinas para a realização da obra. O filme tem uma estrutura simples, exalta o trabalho dos pescadores em alto mar e termina com o escoamento do pescado em trens e navios para o consumo. Assim como Flaherty fizera em “Nannok”, Grierson filma pensando no valor não da imagem, mas da seqüência. O sentido não reside mais no registro avulso, mas na cena construída. Neste sentido, destaca-se, por exemplo, a sobreposição de imagens. Em determinada seqüência, Grierson sobrepõe planos das máquinas do navio com o homem que lança carvão na fornalha e os interliga com planos do navio a avançar em direção ao alto mar. São os avanços tecnológicos e os esforços humanos que nos possibilitam romper as força da natureza, nos diz “Drifters”.

O filme integra imagens poéticas ao movimento, visando criar atmosferas. De acordo com o método griersoniano, a interpretação se daria através da referência simbólica a uma associação natural de idéias. Em uma cena noturna, enquanto os pescadores descansam, vemos o que se passa debaixo de água. Grierson sublinha as redes de pesca,

⁶⁴ SOUZA, 2007: 119.

⁶⁵ A primeira menção a esta expressão sem citação de fonte se encontra “Documentry film” de Paul Rotha, editado pela primeira vez em 1936.

cujos comprimentos se confundem com o próprio horizonte. As redes e, por conseguinte, o alcance do homem seriam então quase infinitos. É preciso ainda ressaltar o uso da faixa sonora. Tanto em “Drifters” como nos cinejornais, a narração (em cartelas ou, posteriormente, em comentário em off) funciona como fio condutor. Mas diferente dos cinejornais, que mantinham uma relação estritamente instrumental com a faixa sonora, o movimento inglês é reconhecido pelas experimentações e conquistas no campo sonoro. Em “Drifters”, Grierson cria toda uma ambientação sonora compondo, ao lado da imagem, a atmosfera da navegação de homens ao mar em busca do seu sustento. E assim, o som cortante do vento engrossa as intempéries marítimas, e um assovio imprime leveza aos esforços dos pescadores diante das forças do mar.

Ian Aitken tem toda razão quando salienta o fato da imagem naturalista estar subordinada à expressão simbólica: “ele (Grierson) não estava interessado em verossimilhanças ou em análises críticas, mas em uma generalização simbólica”.⁶⁶ Grierson não busca um detalhamento dos aspectos mais empíricos envolvendo o trabalho dos pescadores. O trabalho humano é apresentado de modo generalizante e impressionista, contrastado com as forças da natureza. Assim, temos uma série de seqüências dominadas por imagens da força da natureza que não têm nenhuma função mais imediata no desenvolvimento da narrativa. “Drifters” é um filme predominantemente marcado pelo formalismo - uma característica que marcaria o movimento britânico.

Neste sentido, o filme se aproxima por linhas tortas da grande maioria dos cinejornais por evitar sistematicamente aprofundar as questões sociais e econômicas retratadas no filme. Fiel ao seu ideário idealista, Grierson opera em um nível tal de generalidade e abstração que retira de “Drifters” seu aspecto referencial mais concreto, situando as forças descritas no filme em uma espécie de mundo supra-histórico. “Drifters” é um filme sobre o trabalho de pescadores. Mas sabemos deles somente através da narração. Tomamos conhecimento de suas emoções a partir de generalizações abstratas. Como os cinejornais (por se resumirem ao mero registro), Grierson e os filmes do movimento britânico (seja por uma fidelidade a um ideário idealista, seja pelas limitações ideológicas e políticas de

⁶⁶ AITKEN, 1992: 107.

um trabalho realizado sob a tutela do Estado) passavam sempre à margem das questões econômicas, políticas e sociais subjacentes aos temas filmados.

“Drifters”, todavia, consolidou a influência de Grierson junto a Tallents e tornou possível a reunião de um grupo de colaboradores dedicados à realização de documentários. O primeiro ano de atividade do Film Unit foi quase que integralmente dedicado à formação técnica e teórica dos integrantes do grupo. Com o pequeno orçamento de que dispunha, Grierson coordenava a realização de filmes de 30 segundos e curtas-metragens de propaganda inteiramente baseados na montagem de imagens de arquivo, além de trabalhar, por meio de artigos, palestras e muitos contatos, pela legitimação do movimento junto à crítica especializada e às autoridades. Com esta estratégia, o escocês conseguiu convencer os dirigentes da necessidade de maiores investimentos e obteve recursos suficientes para trazer Robert Flaherty (um cineasta então internacionalmente renomado) para a realização de “Industrial Britain” (1933). O Film Unit do EMB, que começou com duas pessoas em 1930, chegou a ter uma equipe de mais de 30 integrantes três anos depois.

Entretanto, oferecido aos exibidores, os filmes do Film Unit não conseguiam ser lançados nos cinemas comerciais. Sílvia Da-Rin elenca os fatores que contribuíram para isso: “Os filmes curtos não haviam sido incluídos na legislação protecionista ao cinema inglês criada em 1927. Era difícil acomodá-los no programa, que naquela época deixara de ser composto por um longa e diversos complementos, passando a ser formado por dois longas. O mercado hostilizava a produção estatal e, além disso, os exibidores dispunham, a preço baixo, de opções como o cartoon e os cinejornais, considerados mais populares do que os documentários oficiais”.⁶⁷ Grierson então investiu em um sistema alternativo de distribuição e exibição, composto de salas especiais, escolas, sindicatos, associações e unidades móveis. Este sistema paralelo de veiculação fez do EMB a maior rede de cinema educativo da Inglaterra, mas manteve os documentários à margem do mercado e do grande público - uma contradição que nunca seria resolvida.

⁶⁷ DA-RIN, 2004: 62 e 63.

A unidade de produção do EMB sempre esteve rodeada de resistências, especialmente por parte dos oficiais do Tesouro. A partir de 1931 o Film Unit passou a ser vítima de uma progressiva redução orçamentária. Grierson procurou financiamento fora do EMB e conseguiu encomendas de documentários para empresas privadas (Voice Gramophone Company), para outros órgãos públicos (General Post Office) e para outras instituições do Império Britânico (Ceylon Tea Board). Em 1933, uma reforma tarifária esvaziou a razão de ser do EMB, que fechou as portas. Stephen Tallents, que havia sido nomeado para o setor de relações públicas do GPO, obteve do Tesouro uma autorização provisória para incorporar ao órgão dos correios todo o grupo de documentaristas. No entanto, as resistências e pressões se intensificariam e, em consequência delas, a partir de 1935, alguns membros da Film Unit começaram a deixar o GPO para fundar unidades de produção junto a outras empresas ou para criar produtoras independentes, como a Strand Film Unit e a Realist Film Unit. O próprio Grierson deixaria o grupo em junho de 1937 para abrir o Film Center, dedicado à prospecção de clientes e à obtenção de novos contratos para a realização de documentários.

‘The March of Time’ e o movimento britânico

Uma análise dos filmes do período EMB/GPO em conjunto com os textos de Grierson, Paul Rotha e Alberto Cavalcanti revela a existência de pelo menos duas fases no movimento do documentário. Richard Barsam e Da-Rin caminham neste sentido. Segundo eles, em um primeiro momento, Grierson impôs ao grupo de cineastas uma estética calcada em sua formação filosófica idealista. “Drifters”, “Industrial Britain”, “Song of Ceylon” (1935) e “Coal Face” (1935) são exemplares deste período, em que os efeitos dramáticos, baseados na generalização e no simbolismo, deviam ser extraídos de imagens cuidadosamente compostas. Um período marcado pelo formalismo. Um dos integrantes do movimento, Edgar Anstey, chegou a afirmar que “a forma era tudo” (...) “narrativa não era mais que um aspecto da forma em que as imagens eram compostas – imagens que podiam ser estilizadas quase ao ponto da abstração”.⁶⁸

⁶⁸ Idem: 64 e 65.

Em uma segunda fase, ilustrada por trabalhos como “Pett and Pott” (1934) e “North Sea” (1937), percebe-se um movimento de valorização da narrativa e do personagem. Neste segundo momento, os filmes tentam incorporar personagens individuais às narrativas, tentam explorar a identificação do público para com eles. Diversos fatores impulsionaram essas transformações. Em primeiro lugar, o movimento ainda sofria de uma limitada comunicação com o público. Em segundo lugar, a chegada do som levou o grupo a ampliar e assimilar novas possibilidades técnicas e narrativas. Em terceiro, o aprofundamento da depressão econômica favoreceu não só a abertura de novos temas, como também a revisão do formalismo que os filmes do movimento imprimiam às suas imagens. Em quarto, novos colaboradores, como o brasileiro Alberto Cavalcanti, promoveram um certo desgaste da liderança e da cartilha de Grierson.

Estas mudanças estavam sintonizadas com as discussões então em curso, por exemplo, na União Soviética, onde, em meados da década de 30, o personagem coletivo deixava de ser consenso.⁶⁹ Os cinejornais também passavam por uma verdadeira revolução. Empresas da indústria da comunicação começaram a criar divisões especiais para a produção de cinejornais. Novos formatos foram então sendo testados. Os cinejornais passaram a caminhar em busca de melhores condições técnicas para dar voz as personalidades que focalizava. Em 1935, estreava o primeiro grande marco desta nova fase dos cinejornais: “The March of Time”, um cinejornal americano produzido pela Time-Life, Inc. Alguns estudos analisaram essa sintonia entre o cinema soviético e o movimento britânico, mas poucos foram os trabalhos que enfocaram a enorme influência que “The March of Time” exerceu sobre a segunda fase do documentário inglês e sobre o trabalho e as idéias de Grierson pós-EMB/GPO.

“The March of Time” nasceu de um programa de rádio de mesmo nome produzido pela Time Incorporated. O programa foi sucesso por 14 anos e era a menina dos olhos de Henry Luce, um dos fundadores da empresa americana. No início da década de 30, Louis de Rochemont, então diretor de curtas para a Fox Movietone News, sugeriu a Roy Edward Larsen, um dos executivos da Time Inc., a idéia de traduzir o programa do rádio

⁶⁹ Na União Soviética, estas mudanças culminariam com a Conferência dos Trabalhadores do Cinema Soviético de 1935, quando os cineastas tenderam a abandonar o método da tipagem em favor do uso de atores e da construção de personagens heróicos.

para o cinema. Luce e Larsen já andavam fascinados com as novas possibilidades que o cinema e a fotografia traziam para a atividade jornalística - um fascínio que os levaria a criação não só de um novo tipo de cinejornal, como também da revista “Life”. Ambos também se impressionavam com os números cada vez maiores das bilheterias americanas. Um público que as mídias impressas jamais conseguiriam alcançar, mas que estava à disposição dos cinejornais.

Luce, Larsen e Rochemont convergiam também em um ponto fundamental: eram severos em suas críticas ao formato do cinejornal tradicional, que, segundo eles, não possuía nenhuma integridade ou mérito jornalístico. Luce acreditava que um dos principais problemas do cinejornais estava no fato deles não serem feitos por jornalistas. Os cinejornais eram realizados por fotógrafos e editores sem nenhum domínio dos critérios que ordenam a atividade jornalística. Estes fotógrafos e editores estariam tão excessivamente focados em conseguir uma história, que, quando a encontravam, não conseguiam lhe dar nenhum contexto ou contorno. Para Luce, “a arte da edição jornalística é a habilidade de selecionar histórias ou fatos e moldar a direção que estas histórias ou fatos devem tomar”.⁷⁰

Os três eram extremamente ambiciosos, queriam revolucionar o campo dos cinejornais e lhes imprimir um novo propósito jornalístico. Para Luce, o jornalismo não era um negócio, nem mesmo uma profissão, mas uma arte: “a arte de colecionar os mais variados tipos de informação e transmiti-las para um maior número de pessoas possível”.⁷¹ Luce, Larsen e Rochemont partiam do que eles chamavam de “exemplo fracassado dos cinejornais tradicionais”, e, adicionando o prestígio da Time. Inc., almejavam um novo e popular cinejornal que combinasse re-encenações dramáticas, imagens recolhidas in loco, e a cobertura jornalística de um determinado tema, evento ou personagem.

Em agosto de 1934, um release anunciava a criação de “The March of Time” e declarava que Time Inc. atravessava então a “a quarta dimensão do jornalismo”. O material de

⁷⁰ SETLIFF, 2007: 68

⁷¹ SETLIFF, 2007: 69

divulgação afirmava que “The March of Time” não era um cinejornal comum, que faria uso de recriações. De acordo com a Time Inc. o que estava sendo produzido pela empresa era “newsdrama”: “‘The March of Time’ é um novo passo no processo de comunicação”⁷². No dia 1 de fevereiro de 1935 “The March of Time” estreou em mais 500 cinemas e tornou-se um sucesso instantâneo de público. O primeiro episódio (que levou oito meses para ser feito) descrevia o papel do príncipe Saionji na luta política interna japonesa e mesclava cenas tomadas em direto com outras recriadas em Nova York por atores amadores. O cinejornal operava uma intervenção deliberada sobre um tema atual por meio das reconstituições ou alterações de fala ou som, transformando as atualidades filmadas em pequenas narrativas.

Em uma homenagem ao cinejornal americano, Orson Welles ilustrou muito bem em “Cidadão Kane” (1941) a nova abordagem que “The March of Time” trazia para o segmento. Como aponta Richard Barsam (1992), Welles brinca com o formato do cinejornal e com o fato do público o entender como a “realidade”. A pesquisa em torno do significado da palavra “Rosebud” é empreendida por um jornalista de um cinejornal muito parecido com o “The March of Time”: “News On The March”. Logo em uma das primeiras seqüências do filme, um dos editores de “News On The March” defende uma aproximação ao tema da morte do magnata Charles Foster Kane pelas beiradas. Não quem ele foi, o que ele teve, o que ele fez; mas sua última palavra. Assim era “The March of Time”.

Para melhor compreender essa abordagem, é preciso entender em que momento se encontrava a prática do jornalismo nos EUA. Na década de 1930, a reportagem começa a se esboçar definitivamente no jornalismo, atrelada a novos veículos de comunicação periódica criados em meados dos anos 1920. Até então, a imprensa parecia muito presa aos fatos, ao relato puro e simples das ocorrências, incapaz de costurar uma ligação entre eles, de modo a revelar ao leitor os sentidos e os rumos dos acontecimentos. Para favorecer o atendimento a esta necessidade de um tratamento informativo de maior qualidade, Henry Luce lançou a revista “Time”, em 1923. Ele desejava um jornalismo que provesse a audiência dos meios para melhor compreender o seu tempo, almejava

⁷² SETLIFF, 2007: 67

preencher os vazios informativos. Aos poucos, consolida-se a prática da reportagem, que aponta para um certo grau de extensão e ou aprofundamento do relato, quando comparado à notícia. Um jornalismo interpretativo, como seria posteriormente denominado, que tece as relações entre uma rede de causas e uma rede efeitos de um determinado acontecimento.

José Marques de Melo explica: “A notícia é o relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social. A reportagem é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística”.⁷³ Cremilda Medina complementa: “A reportagem é a forma de maior aprofundamento possível da informação social e, por outro lado, é aquela que responde melhor às aspirações de uma democracia contemporânea, com toda a plenitude até mesmo da utopia, o socialismo, ou dentro da modernização capitalista. Pois é justamente a pluralidade de vozes e a pluralidade de significados sobre o imediato e o real que fazem com que a reportagem se torne um instrumento de expansão e instrumentação plena da democracia, uma vez que a democracia é polifônica e polissêmica”.⁷⁴ As publicações da Time Inc., incluindo “The March of Time”, estavam vinculadas a então nova prática da reportagem.

Richard Barsam acredita que “The March of Time” tomou três dos mais importantes aspectos de seu modelo de apresentação de outras fontes⁷⁵. Do jornalismo, trouxe a idéia de objetividade e o enfoque analítico do editorial. Dos filmes de ficção aprendeu a dramatizar os eventos. Muitas vezes, mesmo quando tinha imagens de arquivo à disposição, Rochemont optava pela re-encenação, que, segundo ele, servia melhor à narrativa. “‘The March of Time’ ainda recheava os seus programas com entrevistas, diagramas e estatísticas. Dependia também muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. A voz virtual, apocalíptica e cheia de personalidade de Westbrook van Voorhis (o mesmo do programa de rádio) era apresentada como distinta das imagens do mundo histórico que o acompanhavam. O comentário tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas, e seu tom oficial empenha-se na construção de

⁷³ MELO, 1985: 49.

⁷⁴ CITADO por LIMA, 2004: 23 e 24.

⁷⁵ BARSAM, 1992: 163.

uma sensação de credibilidade. Barsam afirma que o aspecto mais influente do cinejornal (tanto para o jornalismo televisivo que se formava, quanto para o documentário) era a “autoridade” que conseguia imprimir aos seus relatos.

Raymond Fielding sublinha a relação ambígua que “The March of Time” alimentava com os cinejornais. A Time Inc. tentava se dissociar do nome mas, quando diante dos censores (que consideravam o cinejornal como algo sagrado), quando precisava negociar com sindicatos de atores, ou quando estavam em jogo nomeações a prêmios da academia americana (“The March of Time” ganhou um Oscar em 1937 por ter revolucionado o segmento), a empresa abraçava o termo. Para Fielding, a forma de apresentação de “The March of Time” era tão diversa do cinejornal tradicional, que ele confessa ter problemas em usar o termo para se referir a série da Time Inc.. O autor lista oito diferenças essenciais entre os formatos:⁷⁶

1. “The March of Time” não se interessava por uma cobertura que revisasse os principais acontecimentos de um dia ou semana. Enquanto os cinejornais eram lançados uma ou duas vezes por semana, “The March of Time” era mensal.
2. Enquanto os cinejornais cobriam de cinco a dez histórias por episódio; “The March of Time” tratava de três ou quatro temas. A partir de 1938, “The March of Time” passaria a cobrir apenas um assunto por episódio.
3. “The March of Time” durava até 20 minutos, enquanto a maioria dos cinejornais não passava de dez.
4. “The March of Time” interpretava as imagens e construía um discurso elaborado com mapas, entrevistas, dramatizações e narração. Os cinejornais se restringiam a descrever os eventos em ordem cronológica.
5. “The March of Time” gastava \$25-75,000 por episódio, enquanto os cinejornais eram orçados em \$8-12,000.

⁷⁶ FIELDING, 1978: 75 e 76.

6. “The March of Time” fazia uso de re-encenações e por vezes deixava claro/explicito o caráter de recriação.

7. “The March of Time” foi criado para polemizar e provocar discussões envolvendo assuntos políticos, raciais, econômicos e militares. Os cinejornais evitavam polêmicas.

8. “The March of Time” era abertamente parcial; o cinejornal apenas raramente.

“The March of Time” também mantinha uma relação ambígua com o documentário. Como salienta Jonathan Setliff, Rochemont não considerava “The March of Time” um documentário, devido principalmente à conotação comercial que essa classificação poderia trazer à série⁷⁷. Mas apesar de não usar o termo, a equipe do cinejornal era conhecedora e solidária ao movimento do documentário. Rochemont apreciava a figura e a retórica de Grierson, mas preferia a expressão "*pictorial journalism*" para descrever seu trabalho à frente de “The March of Time”. Grierson - que, ainda na Inglaterra, chegou a trabalhar por um certo período como consultor de “The March of Time” - também admirava muito o trabalho do americano e não poupava elogios ao cinejornal: “Algo mais inteligente está surgindo (...) ‘The March of Time’ faz o que todos os outros cinejornais falharam em fazer. Eles estão por trás das notícias, observam os fatores de influência, e dão uma perspectiva para os eventos. Não as paradas do exército, mas a corrida armamentista (...). Sempre penetrantes, e, porque penetrantes, dramáticos”.⁷⁸

Para Grierson, o movimento britânico e o trabalho de “The March of Time” tinham uma gênese parecida e se assemelhavam no que concerne o papel social que ambos se impunham. Ele diz: “Nós estávamos preocupados com a influência dos jornais modernos, e admirávamos a perspectiva dramática implícita ao jornalismo de William Randolph Hearst. Para além do sensacionalismo, nós reconhecíamos um princípio mais fundamental, e acho que Henry Luce também se apercebia disso. Todos nós pensávamos que mesmo um mundo complexo como o nosso poderia ser apreciado e entendido se nos

⁷⁷ SETLIFF, 2007: 76.

⁷⁸ GRIERSON em HARDY, 1966: 202.

desvencilhássemos de um acúmulo servil de fatos e buscássemos a história que alinhavava estes fatos em uma relação orgânica”.⁷⁹

Tanto o documentário tal como proposto por Grierson, como o cinejornal criado por Luce, Larsen e Rochemont, se afirmavam como métodos de comunicação em massa, técnicas de observação do mundo cotidiano, e ambicionam fornecer às pessoas uma compreensão rápida do conjunto complexo de forças que movimenta a sociedade moderna, e constituir uma mobilização nacional em torno dos ideais de cidadania. Assim como o movimento britânico adquiria uma missão social e uma responsabilidade cívica, “The March of Time” se esforçava persistentemente em apresentar uma “definição” possível dos EUA, seus valores, postura e objetivos. Ambas as produções enfatizavam os aspectos dramáticos e interpretativos, e não se ancoravam em uma idéia de documento ou prova. Mas, enquanto Grierson filiava o documentário ao domínio da educação, Luce afirmava “The March of Time” como um produto essencialmente jornalístico e assumia as raízes radiofônicas.

Em outras palavras: os fins eram os mesmos, os meios não. Apesar de premissas e objetivos em comum, a produção do EMB/GPO e “The March of Time” tinham estruturas institucionais diferentes, organizavam suas obras segundo princípios estéticos e narrativos diversos, e obtiveram resultados muito distintos. Grierson e o movimento britânico e o cinejornal americano são produtos de circunstâncias muito diferentes e que lhes foram determinantes. Luce, Larsen e Rochemont, por mais revolucionários que fossem, trabalhavam a partir de um formato consolidado e atrativo, imprimindo o prestígio e a credibilidade de uma emergente corporação das comunicações. Grierson propunha um formato novo e precisou dedicar grande parte de sua energia às tentativas de conquistar a confiança da burocracia estatal e legitimar o trabalho de seu grupo.

Em resumo, o documentário britânico dos anos 30 esteve marcado por três aparentes paradoxos. Para um movimento artístico que se afirmava como um serviço em nome da educação para a cidadania, não deixava de ser minimamente estranho que, em primeiro lugar, os filmes fossem inicialmente marcados pelo esteticismo; em segundo lugar, que

⁷⁹ Idem: 290.

evitassem sistematicamente aprofundar as questões sociais e econômicas; e em terceiro lugar, que estivessem tão afastados do público.

Em termos de estrutura, tanto os filmes do movimento britânico quanto os episódios do cinejornal eram organizados segundo uma lógica informativa. Os trabalhos do EMB/GPO e os números do “The March of Time” também eram em geral pensados em quatro partes, estruturados numa forma típica de solução de problemas. O filme começava propondo um problema ou tópico. Em seguida, transmitia alguma informação sobre o histórico desse tema e prosseguia com um exame da gravidade ou complexidade atual do assunto. Por fim, o espectador é apresentado a uma solução ou recomendação. Ambas as produções também buscavam uma perspectiva dramática. Entretanto, ao contrário do movimento britânico, que viveu sempre sob a tensão entre poesia e função social, o cinejornal tinha, como um produto essencialmente jornalístico, um equilíbrio muito melhor resolvido entre aventura estética e realismo responsável.

Como sublinha Ian Aitken, para Grierson o “real” não era um conjunto dos aspectos superficiais do mundo empírico, mas uma realidade subjacente e determinante.⁸⁰ Este realismo de extração idealista não só afastava os filmes de uma referencialidade mais concreta como também provou-se incapaz de produzir os efeitos sobre a consciência crítica do espectador que Grierson tanto ambicionava. Já “The March of Time” partia do princípio de que para chegar a uma expressão real da experiência moderna era preciso desenvolver personagens, num processo que não poderia prescindir de alguma forma de representação com atores. Enquanto o documentário britânico era acusado de um distanciamento em relação às temáticas que abordava, de se divorciar das pessoas, o cinejornal americano aliava a objetividade e a investigação jornalísticas à exploração de mecanismos de identificação entre personagem e espectador.

Grierson entendia que o trabalho educativo desenvolvido pelo Estado “era a raiz mestra da idéia democrática”.⁸¹ No entanto, a distância em relação aos temas que filmava se devia em grande parte justamente às limitações ideológicas e políticas de um trabalho

⁸⁰ AITKEN, 1992: 12.

⁸¹ GRIERSON em HARDY, 1966: 294.

realizado com o patrocínio de um Estado conservador. Estas limitações eram muitas vezes assumidas: “As reais questões econômicas subjacentes à pesca do arenque no mar do norte, os problemas sociais inerentes a qualquer filme que abordasse seriamente a região industrial, estavam fora da jurisdição de uma unidade de cinema organizada dentro de um departamento do governo que tinha como objetivo ‘tornar vivo o Império’”.⁸² O documentário britânico esteve sempre à serviço da ordem estabelecida, e os filmes sempre partiam de uma série de limitações. “Coal face” é silencioso em relação à questão dos maus tratos aos trabalhadores, e “Song of Ceylon” se esquivava de tudo que pudesse estar relacionado com a exploração dos colonizados.

Ao contrário do movimento britânico, financiado por um Estado conservador em uma conjuntura desfavorável ao exercício direto da propaganda pelo governo, “The March of Time” era produzido por uma empresa liberal americana e ainda gozava de uma independência política e ideológica em relação a ela. O cinejornal estreou no meio da maior calamidade econômica da história dos EUA e sempre trabalhava seus temas através de um prisma político. Ao contrário dos cinejornais da época, Rochemont filmava, por exemplo, as filas do pão durante a depressão e foi um dos primeiros a denunciar a Alemanha de Hitler em “Inside Nazi Germany” (1938). Apesar de ser pensado como representante da marca Time Inc., “The March of Time” assumia posturas por vezes até mesmo contrárias às idéias defendidas pela empresa – como, por exemplo, o episódio “Rehearsal for War” (1937), em que o cinejornal adquiria um tom muito mais crítico em relação à Espanha franquista do que as demais publicações da Time Inc.

Como afirma Manuela Penafria⁸³, Grierson nunca chamou para si o dever de contribuir para a construção de uma sociedade mais justa. Ainda que ambicioso, o seu projeto, ao contrário do cinejornal americano, passava à margem de uma intervenção política. Grierson aceitava o patrocínio do governo e se refugiava no conceito artístico, evitando um empenhamento político e social mais crítico. “The March of Time” alimentava o potencial aperfeiçoador da democracia americana, enquanto Grierson intervinha para

⁸² ROTH, 1968: 175.

⁸³ PENAFRIA, 2004.

atenuar as questões mais prementes e os abusos mais sérios de um sistema social que continuava fundamentalmente incontestado.

As produções do EMB/GPO e “The March of Time” também tiveram alcances muito distintos. O sistema alternativo de distribuição e exibição que Grierson se viu obrigado a construir ainda no EMB manteve os documentários à margem do mercado comercial e do contato com o grande público. O documentário griersoniano se afirmava a partir de uma retórica de comunicação de massa, mas os filmes eram vistos por uma platéia selecionada e minoritária. De Grierson em diante, os realizadores passaram a se distanciar do termo documentário, uma classificação que trazia perigosas conotações comerciais. Esta distância em relação ao público minava obviamente a utilização do cinema como um instrumento para a transformação da sociedade pela via educativa.

Diferentemente do movimento britânico, o cinejornal americano foi, sobretudo um enorme sucesso de público. “The March of Time” era também pensado como um negócio e tinha, por suas raízes jornalísticas, um compromisso com a decodificação da mensagem, com o público. O cinejornal chegou a ser exibido em cerca de 12 mil cinemas pelo mundo, atraindo uma média 20 milhões de pessoas. As discussões levantadas pelo cinejornal tinham um grande e imediato impacto, em especial quando se tratava de questões internacionais. Fielding, por exemplo, lembra a influência que o cinejornal teve no debate sobre a entrada dos EUA na Segunda Grande Guerra. O próprio Grierson avaliou o alcance do cinejornal: “Seu poder é muito grande para que despejemos qualquer comentário mais irresponsável. ‘The March of Time’ ganhou o campo dos princípios elementares de discussão pública. O mundo, o nosso mundo, aparece de repente e brilhante como uma ostra a ser aberta”.⁸⁴

Em uma frase: considerando os fins em comum, “The March of Time” foi sem dúvida nenhuma muito mais eficaz. O cinejornal americano funcionava como uma resposta, trazia uma série de sugestões às contradições que marcaram o movimento britânico. Uma análise mais cuidadosa da segunda fase deste movimento revela certamente a enorme influência do cinejornal americano. De “North Sea” aos filmes de unidades de produção,

⁸⁴ GRIERSON em HARDY, 1966: 202.

em especial a Realist Film (“The smoke menace” e outros), percebemos claramente a presença do estilo narrativo do cinejornal, com um compromisso com a comunicação com o público, diálogos reconstruídos e muitos atores (alguns deles em papéis de figuras históricas) – “The smoke menace”, um filme sobre os efeitos da poluição, faz, inclusive, severos comentários sobre as condições sociais registradas. Grierson também foi definitivamente influenciado por “The March of Time”. O trabalho realizado pelo escocês no Canadá, ainda muito pouco estudado, evidencia essa influência. Paul Rotha fala dessa relação, Ian Aitken a admite, mas nenhum deles aprofunda o assunto. Este também não será o nosso objetivo, mas nos resta indicar brevemente como Grierson se apropriou da experiência de “The March of Time” em seu trabalho no Canadá, onde suas produções funcionaram finalmente a contento na prática, cumprindo os objetivos previamente traçados.

Grierson no Canadá

Em 1938, Grierson viajou a convite do governo canadense para se familiarizar com o sistema de produção local e propor um plano para o seu desenvolvimento. A principal medida sugerida pelo escocês era a criação de um órgão que centralizasse a produção e a distribuição dos filmes. As propostas de Grierson foram aceitas integralmente, e em março de 1939 ele retornaria ao Canadá para abrir o National Film Board. Do outro lado do Atlântico suas propostas seriam recebidas com muito mais facilidade do que haviam sido na Grã Bretanha.

Além do compromisso de desenvolver um núcleo de produção que abrisse caminhos para uma indústria cinematográfica, a idéia inicial de Grierson era a produção de uma série na linha de cinejornais como “The March of Time” para dar aos canadenses a dimensão da importância deles no mundo. Esta era a idéia por trás da série “Canada Carries On” (“o que os canadenses precisam saber e pensar se quiserem fazer o melhor para si mesmos e para o Canadá”⁸⁵). No entanto, com a Segunda Guerra estes planos teriam de ser equilibrados com produções mais voltadas para o conflito. Grierson então empenhou toda

⁸⁵ CITADO por HARDY, 1966: 27.

a sua reputação na criação, ao lado de Stuart Legg, veterano do movimento britânico, da série “The World in Action”.

Grierson diria: “Este não é um documentário sobre guerra, mas um cinejornal sobre guerra”.⁸⁶ Para Rotha, o que ele quis dizer é que em um planeta em guerra, produções que pretendessem transmitir algum tipo de informação precisariam se apropriar cada vez mais de algumas técnicas e, sobretudo, das imagens feitas por cinejornais de todo o mundo: “Estas idéias já organizavam ‘The March of Time’, e Grierson as roubou descaradamente”⁸⁷. Rotha continua entusiasmado: “Novos episódios de ‘The World in Action’ eram tão ansiosamente aguardados em Nova York como o eram nos primeiros anos os filmes alemães e russos”.⁸⁸

A Segunda Guerra impulsionou ainda mais as relações com os cinejornais, e imprimiu ao trabalho de Grierson uma urgência e, de certa maneira, um didatismo que os filmes por ele produzidos na Grã Bretanha pareciam evitar. O escocês explica: “O estilo vem do próprio trabalho. Já que esta é uma questão de dar às pessoas direções e perspectivas para se pensar e sentir os complexos e urgentes eventos. (...) Se o nosso trabalho parece muito certo do que diz é porque as pessoas precisam de certezas. Se os mapas estão de cabeça pra baixo é porque as pessoas precisam ver as coisas em relatividade”.⁸⁹ Grierson não se contenta mais com uma simples relação de causa e efeito. “The World in Action” assume uma abordagem multiangular e ultrapassa o enfoque linear, ganhando contornos sistêmicos no esforço de estabelecer relações entre as causas e as conseqüências de um determinado problema contemporâneo. Filmes como “Churchill’s Island” (1941) e “This is Blitz” (1942) ilustram muito bem o formato da série.

O primeiro, vencedor do Oscar de melhor curta documentário em 1941, trazia o embate entre as forças inglesas e alemãs durante a segunda guerra, combinando imagens de cinejornais americanos com outras tantas do frente de batalha, registradas por ingleses e alemães. A narração de Lorne Greene nos conta, entre outras coisas, sobre a chamada

⁸⁶ CITADO por ROTH, 1968: 332.

⁸⁷ ROTH, 1968: 332.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ CITADO por ROTH, 1968: 334.

“Battle of Britain”, em que a Royal Air Force, em menor número, resistiu bravamente aos ataques inimigos. Além da enorme pesquisa de imagens, o que fazia de “Churchill’s Island” um produto novo era o fato dele caminhar com muita naturalidade e inteligência do geral ao particular, e de não focar em aspectos isolados da guerra. Grierson tentou registrar o plano de defesa da Grã Bretanha como um todo, colocando as forças em jogo em uma perspectiva histórica, associando as ações individuais com o todo.

No Canadá, Grierson coordenava o controle da produção, da distribuição e da exibição dos filmes do NFB - algo que ele não teve na Grã Bretanha. E o uso que o escocês fez desse poder centralizador enfatizava os atributos de sua visão e missão social: “O objetivo principal é ver o National Film Board como um serviço ao público canadense, como uma tentativa de criar uma melhor compreensão do presente do Canadá, como um incentivo ao povo em sua imaginação e energia...”.⁹⁰ Não somente a cartilha griersoniana havia mudado, como o escocês ainda aprimorou um sistema de patrocínio estatal e aperfeiçoou uma cadeia alternativa de exibição. Foi no Canadá que este sistema foi desenvolvido à perfeição. Grierson entendia que uma Central se fazia necessária para organizar e suprir regularmente de filmes as organizações espalhadas por todo o país. No Canadá as atividades locais eram canalizadas por Film Councils compostos pelas principais representações de uma dada comunidade: clubes, associações, escolas, etc. Entre as principais ações dos Film Councils estavam: estabelecer locais para a exibição dos filmes; organizar a distribuição dos filmes e dos equipamentos para a exibição; treinar projetoristas voluntários; e promover a classificações das produções. O Canadá chegou a ter 250 Film Councils.

É claro que essa distribuição não comercial dos filmes tinha essa penetração porque instigava o interesse e a imaginação do público. Assim, a influência que “The World in Action” exercia no cotidiano das comunidades afirmava a série como um serviço público, como sempre quis Grierson. Em um relatório submetido pelo NFB ao Royal Commission on National Development constava: “É difícil mensurar os resultados em termos do desenvolvimento nacional. No entanto, evidências da eficiência dos filmes podem ser encontradas em centenas de documentos e projetos comunitários que nasceram ou foram

⁹⁰ CITADO por HARDY, 1966: 28.

encorajados pelas produções. Projetos como a redecação de escolas, a abertura de centros comunitários, a criação de festivais, e classes de artes para as crianças”.⁹¹ Enquanto “The World in Action” chegou a ser exibido em cerca de sete mil cinemas no Canadá, EUA e Grã Bretanha, “Canada Carries On” era levado a todos os cantos do país (inclusive o ártico). Do outro lado do Atlântico, as produções realizadas por Grierson seriam muito mais eficientes como instrumentos de utilidade pública. Em sua primeira década, com a imagem de “The March of Time” no retrovisor, o NFB passou, nas palavras de Paul Rotha, “de pupilo para professor do mundo”.⁹²

⁹¹ Relatório submetido pelo NFB ao Royal Commission on National Development in the Arts, Letters & Science em 1949. Citado por ROTH, 1968: 241.

⁹² ROTH, 1968: 331.

O Cinema Direto e o Novo Jornalismo Americanos

No final dos anos 50, novos equipamentos e técnicas de filmagem descortinaram possibilidades inéditas para o cinema documentário. As câmeras leves e os aparelhos de registro do som direto permitiram aos realizadores uma aproximação mais íntima com seu objeto e diminuíram a intervenção dos processos de filmagem sobre o meio documentado. Entre os movimentos que estabeleceram novas formas de abordagem da realidade e revigoraram o documentário está o cinema direto americano, cujo núcleo principal se deu em torno da produtora Drew Associates, fundada pelo repórter fotográfico Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock. Eles negavam a tradição professoral e militante do documentário. Desejavam filmes que fossem urgentes, capazes de flagrar a vida desarmada. E inauguraram um modo “observacional” para o documentário, sem narrador, entrevistas, roteiro, ou encenações.

O cinema direto é também em geral associado ao jornalismo. Autores de ambos os campos costumam sublinhar a influência que o cinema direto exerceu sobre o jornalismo televisual. De fato, o movimento americano estabeleceu padrões estéticos e apontou soluções narrativas para o telejornalismo então em formação. No entanto, este cinema só exerceu suas potencialidades quando figuras como Leacock, D.A. Pennebaker e Albert Maysles deixaram a Drew Associates e se tornaram realizadores independentes, rejeitando o formato rígido da TV. Sílvia Da-Rin⁹³ sublinha que os realizadores do cinema direto preferiam usar expressões como “cine-reportagem” ou “jornalismo filmado” para descrever seus filmes, embora o próprio Drew⁹⁴ tenha especificado em diversas ocasiões a que tipo de jornalismo ele desejava se alinhar. Brian Winston⁹⁵ advoga que os realizadores do direto teriam substituído a função de “tratamento criativo

⁹³ DA-RIN, 2004.

⁹⁴ Drew diz: “Na TV, os noticiários noturnos, por exemplo, são um ‘modelo’, e fazem o que melhor se pode fazer nesse ‘modelo’, que é ordenar as notícias e informações. O documentário teria de ser diferente”. DREW em NIEMAN REPORTS, 2000: 45.

⁹⁵ WINSTON em MOURÃO e LABAKI, 2005.

da realidade” por um objetivismo extremado, embora Frederick Wiseman e os irmãos Maysles⁹⁶ fizessem um cinema essencialmente de montagem e admitissem a condução do público em direção a determinados sentimentos e conclusões.

Na verdade, o cinema direto encontrava paralelo nesta mesma época em um movimento do jornalismo impresso: o chamado novo jornalismo. Impulsionado pela publicação, na revista “The New Yorker”, do primeiro dos quatro capítulos da reportagem “A sangue frio”, de Truman Capote - posteriormente publicada em forma de livro reportagem -, o novo jornalismo é um movimento de ruptura e ampliação da atividade jornalística. Um jornalismo de imersão do repórter na realidade, em busca de novas estratégias narrativas que dessem conta dos conflitos e das micro-ficções cotidianas. Estratégias, como, por exemplo, a mudança do ponto de vista, os monólogos interiores e a narração de diálogos.

O novo jornalismo e o cinema direto americanos desenvolveram fortes aproximações ético-estéticas com a realidade contemporânea, mas permaneceram isolados um do outro enquanto reflexão. Além de uma tese de doutorado americana⁹⁷, ninguém parece ter explorado essa relação de maneira mais sistemática. Mas as conexões estão por aí: Robert Drew era fã confesso de Ernie Pyle, D.A. Pennebaker trabalhou com o jornalista Norman Mailer em filmes ficcionais, Albert e David Maysles fizeram um documentário sobre Truman Capote. Em entrevista a João Moreira Salles⁹⁸, Albert Maysles explica que o que eles almejavam com seus filmes tinha uma ligação direta com o seminal “A sangue frio” de Capote: “O que fizemos no cinema direto estava em paralelo ao que Capote fez na forma literária”.

Ambos os movimentos foram fortemente influenciados pela literatura realista de Flaubert, Dickens, e outros; fizeram uso de recursos ficcionais para tratar de fatos e personagens; alimentaram questionamentos éticos; e tornaram-se alvos de muitas críticas. A emergência simultânea destes movimentos sinaliza que mudanças estavam por acontecer. Enquanto o estruturalismo, o desconstrucionismo, os novos cinemas e a

⁹⁶ Os irmãos Maysles falaram da importância da montagem para o cinema deles em diversas ocasiões. Entre elas, está uma entrevista ao crítico Jack Krool, um dos materiais extras do DVD de “Caixeiro viajante”.

⁹⁷ ZUBER, 2004.

⁹⁸ Extra do DVD de “Caixeiro viajante”.

literatura acinzentavam a fronteira entre fato e ficção, o cinema direto e o novo jornalismo se afirmavam a partir de uma série de premissas a respeito do “real”. Em uma tentativa de capturar a realidade por meio de novos formatos, jornalistas e cineastas chamaram a atenção para os seus processos e estilos. De um lado, essas experimentações pareciam radicais; mas, do outro, por mais revolucionários que pudessem parecer, os movimentos funcionavam a partir de uma visão conservadora e tradicional do que vem a ser o “real” e a possibilidade de representá-lo.

O cinema direto americano

No início da década de 50, Robert Drew era editor de imagens da revista “Life”. Sua função era pautar fotógrafos, sugerindo-lhes como traduzir visualmente uma história. Toda semana ele abria a revista e via imagens de Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Alfred Eisenstadt, e Thomas McAvoy, e tinha a sensação de ser transportado para junto da ação. Drew então resolveu compará-las às imagens que via nos documentários da época e na televisão. Diz a lenda⁹⁹, que o jovem repórter da revista “Life”, assistia na TV a um programa do lendário jornalista Edward R. Murrow quando se apercebeu que ainda não haviam aprendido a fazer televisão: “continuam fazendo rádio”. Drew percebeu que a imagem era inteiramente conduzida pela voz em off, o som sempre prevalecendo sobre o visual, e concluiu que, em termos de força narrativa, vigor e urgência, a fotografia still estava muito à frente das imagens em movimento exibidas na televisão.

O americano decidiu então trazer para o documentário o tipo de fotografia espontânea que se acostumara a ver na “Life” e propôs a rede NBC em 1954 uma série de cinco programas jornalísticos de 45 minutos. Os programas, sobre temas que iam de alergias a jatos militares, resultaram convencionais, se pareciam com todos os filmes que ele costumava criticar. Naquele mesmo ano, Drew ficou impressionado com o frescor e o realismo de um documentário feito para a televisão sobre um dos últimos circos ambulantes dos Estados Unidos. Richard Leacock, um jovem cinegrafista que já havia trabalhado com Robert Flaherty (“Louisiana Story”), filmou “Toby and the tall corn” (1954) com uma câmera 35mm, mas agregou à máquina uma nova tecnologia: a meia

⁹⁹ Essa história é bem explicada por João Moreira Salles em “Senadores que dormem”, abril de 2005.

polegada em fita magnética da Ampex, que diminuía pela metade o peso do rolo de película.

Drew e Leacock entenderam que não haveria revolução de linguagem sem uma revolução tecnológica. O equipamento disponível na época era gigantesco: tripés de carvalho maciço, gravadores do tamanho de uma mesa, luzes e um caminhão-baú repleto de cabos. Uma coisa era sair na rua com uma Leica no bolso, outra completamente diferente era aterrizar na cena com um caminhão de equipamento. Brian Winston resume o problema da seguinte maneira: “Como conseguir ser objetivo com tanta parafernália contaminando o ambiente filmado (tripés, luzes, cabos, gravadores de som fixados em consoles, rigidez da câmera, etc)? Para preservar a objetividade, tornara-se essencial livrar-se de todo esse peso morto. Era necessário reinventar a tecnologia”.¹⁰⁰

Os dois uniram forças na invenção de um novo cinema documental e se cercaram de figuras como D. A. Pennebaker e Albert Maysles. Em 1959, eles formariam a produtora Drew Associates com a intenção de produzir o que chamavam de um “jornalismo filmado”. Segundo Drew, “documentários em geral, com muitas poucas exceções, são falsos, (...) de certo modo eles lembram bonecos”.¹⁰¹ O que tornava os documentários falsos, na visão de Drew e Leacock, não era somente a encenação, prática corrente no jornalismo audiovisual, mas, sobretudo, a narração e a música que costumavam ser utilizadas para dar mais espessura dramática à produção. Para o segundo, o primeiro obstáculo consistia em se libertar do tripé e filmar em sincronismo. O objetivo era poder entrar em qualquer situação com uma equipe de duas pessoas que não estivessem presas uma à outra devido ao equipamento. O desenvolvimento de câmeras portáteis e de equipamento de som sincrônico exigiu um investimento de 500 mil dólares. O empreendimento levaria cerca de seis anos até se cumprir.

O segundo obstáculo de Drew dizia respeito à narrativa: “Percebi que os documentários tradicionais não passavam de palestras ilustradas. Era importante substituir a lógica da palavra pela lógica do drama. Só assim eu poderia criar um novo jornalismo. Como seria

¹⁰⁰ WINSTON, 1995: 146.

¹⁰¹ CITADO por DA-RIN, 2004: 137.

esse jornalismo? Seria como um teatro sem atores, como peças sem autores, como reportagens sem opinião”.¹⁰² Para solucionar esse dilema, Drew pediu um ano de licença à revista e foi estudar técnicas narrativas em Harvard. “Durante o ano em que estive em Harvard, em 1955, eu me foquei em duas questões: Por que os documentários são tão chatos? O que teria de ser feito para torná-los interessantes e excitantes? E com o passar do tempo tudo foi ficando claro: eu precisava partilhar uma experiência”,¹⁰³ explica ele.

Sua primeira descoberta se deu pela estrutura do romance realista, em especial o “Madame Bovary” de Flaubert. Em uma entrevista a Sharon Zuber, ele se refere ao romance e ainda faz uma superficial, embora reveladora comparação à estética naturalista, que, em geral, se diferencia do realismo na aposta científica da observação empiricista.¹⁰⁴ Drew diz: “Este romance fez mais pelo novo documentário do que qualquer outra coisa que eu tenha encontrado na universidade. Foi a estrutura do romance realista que me pegou. Os naturalistas, dependendo de como você define o naturalismo, se afirmavam dizendo que aquilo que eles escreviam existia. Os realistas se afirmavam por contarem boas histórias. Eu precisava contar histórias”.¹⁰⁵ Drew compreendeu que o melhor seria filmar não fatos, mas processos em que os indivíduos se vêem obrigados a fazer escolhas cruciais. Ele denomina esse formato de estrutura de crise - a espinha dorsal de todo filme da fase inicial do cinema direto. Uma estrutura que não só delimitava o início da filmagem, como também era uma maneira de estudar seus personagens: “O que nos torna diferentes é o fato de em cada um de nossos filmes o personagem ser confrontado com um momento de tensão, de revelação, de decisão. São esses momentos que nos interessam”.¹⁰⁶

É importante lembrar que os romances realistas desenvolveram uma narrativa que instaurava uma espécie de transparência entre o leitor e o texto. É o “efeito de real”, que, tal como definido por Roland Barthes (2004), é obtido por elementos que, sem aparente função na narrativa, conferem verossimilhança e credibilidade à ambientação e à caracterização dos personagens. Estes pequenos elementos - como, por exemplo, a

¹⁰² Faixa extra do DVD de “Primárias”.

¹⁰³ DREW em NIEMAN REPORTS, 2000: 45

¹⁰⁴ Para saber mais sobre as diferenças entre as estéticas naturalistas e realistas ver JAGUARIBE, 2007.

¹⁰⁵ ZUBER, 2004: 204.

¹⁰⁶ MAMBER, 1976: 117.

inscrição do barômetro na lareira de Madame Bovary -, representam o todo, o expressam. Com Flaubert, Drew também entendeu que as pessoas se revelam detalhe por detalhe. Era então preciso incorporar à narrativa tudo que até então ficara à margem dos documentários convencionais. Os filmes deveriam buscar o realismo em uma sucessão de tempos mortos: as esperas, os sonos, as filas, os apertos de mão, as conversas fiadas. Drew chamava atenção para a necessidade de um olhar para esses micro-acontecimentos cotidianos, organizados em uma estrutura dramática capaz de seduzir e prender o espectador a uma história.

O cinema direto americano buscava comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal. Inspirado em sua atuação anterior no campo do jornalismo e nas atualidades dos irmãos Lumière, Drew defendia a não-intervenção na cena por intermédio de métodos que pretendem colocar o espectador em contato direto com a realidade. Com a Drew Associates, inaugura-se um modo de cinema que Bill Nichols chamou de “observacional”: “Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida”.¹⁰⁷ Esse espírito de observação, tanto na montagem e na pós-produção como durante a filmagem, resultavam em um formato sem narrador, sem entrevistas, sem roteiro, sem música ou efeitos sonoros complementares, e sem reconstituições.

Em 1960, com grande parte do equipamento à mão – a câmera e o equipamento de som ainda estavam ligados por um cabo - Drew pediu aos senadores Hubert Humphrey e John Kennedy para acompanhá-los por cinco dias pelo interior do Wisconsin, durante a campanha do Partido Democrata às eleições presidenciais daquele ano. O método de filmagem interditava todas as formas de intervenção: “nós não pedimos às pessoas para agir, não lhes dizemos o que devem fazer, não lhes fazemos perguntas”.¹⁰⁸ E os realizadores se dividiram em equipes reduzidas ao mínimo indispensável: “queríamos

¹⁰⁷ NICHOLS, 2005: 146.

¹⁰⁸ CITADO por DA-RIN, 2004: 138.

suprimir os diretores, a iluminação, as equipes técnicas habituais e tudo o que pudesse alterar a realidade que nós desejamos filmar”.¹⁰⁹

Nascia “Primárias”, o primeiro filme do movimento. O espectador parece olhar para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, aparentemente ignorando os cineastas. Está tudo ali: a representação não-mediada, os tempos fracos, a estrutura de crise, etc. A famosa seqüência das mãos de Jacqueline Kennedy ilustra, como explica João Moreira Salles, as conquistas do cinema direto: “Para Kennedy, político experimentado, decorar um punhado de palavras estrangeiras não seria difícil. Para Jacqueline sim. Ela é jovem, não tem nem 30 anos. Está nervosa. Um documentário tradicional simplesmente mostraria o rosto dela e diria: ‘Jacqueline está nervosa’. Mas o cinema direto não pode fazer isso. As regras proibem. O jeito é prestar atenção, esperar, intuir. Albert Maysles se desloca para trás do palco e nota as mãos que Jacqueline entrelaça nas costas, escondendo-as do público. Fecha a lente nos dedos aflitos, que se dão nós uns nos outros. Pronto: Jacqueline está nervosa”.¹¹⁰

Embora tudo soasse bem diferente, “Primárias” ainda apresentava uma gramática em desenvolvimento, fazia uso da locução e carecia de uma estrutura dramática mais delineada. Na verdade, o cinema direto só cumpriria suas promessas quase uma década mais tarde, longe do âmbito televisivo. Pouco depois, Leacock, Pennebaker e Albert Maysles deixariam a Drew Associates e se tornariam realizadores independentes. Todos rejeitavam o formato rígido e os constrangimentos da televisão (ritmo acelerado, exigência de narração, minutagem rígida, etc). Pareciam interessados em filmes que não estivessem presos nem à estrutura de crise - que não servia para toda e qualquer história, nem a uma montagem manipuladora e pouco inventiva.

Primeiro veio “Dont look back” (1967). Pennebaker recebeu do empresário de Bob Dylan (Albert Grossman) um convite para acompanhar uma turnê do cantor pela Inglaterra. Financiado por Pennebaker e Leacock, o projeto trazia a oportunidade de dirigir um documentário para o cinema e não para a TV. O cineasta viajou com Dylan

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ SALLES em “Senadores que dormem”, abril de 2005

por três semanas, filmando em táxis, coletivas de imprensa, lojas, bastidores de shows, e quartos de hotel. “Dont look back” tem a virtude de nos deixar com a sensação de estarmos presentes no momento em que as coisas acontecem. Em determinada cena, Dylan toca ao piano enquanto Joan Baez cantarola ao fundo: “Só a estratégia do cinema direto poderia flagrar essa cena. Por não utilizar luz artificial, por não exigir que os personagens se relacionem com a câmera, por se fazer ubíquo e permanecer quieto; pelo fato de trabalhar com equipes mínimas, com equipamento portátil e leve, com lentes zoom, que permitem uma aproximação da cena sem necessidade de deslocamentos físicos tumultuosos (...) Pennebaker é capaz de filmar o instante da criação”.¹¹¹ Ao contrário do que pretendiam alguns críticos e cineastas do cinema direto, Pennebaker busca se envolver com o que filma. A idéia não é desaparecer no set, mas fazer parte do set. E não há exatamente uma progressão dramática. Muito pelo contrário. É como se o filme – antes mesmo de revelar um retrato do artista e da complexa década de 60 que o circunda – falasse do encontro entre Dylan e Pennebaker. Como nos diz Richard Barsam, “Dont look back” alimenta uma curiosa relação com o cinema verdade francês.

Neste mesmo ano, Frederick Wiseman, o único dentre os mestres do cinema direto que não teve passagem pela Drew Associates, lançava “Titicut follies” (1967). Neste filme, sobre o dia-a-dia do manicômio judiciário de Bridgewater, em Massachusetts, Wiseman aponta um novo caminho para o cinema direto. As técnicas de filmagem de Wiseman buscam diminuir ao máximo a influência da equipe sobre o meio documentado - se Pennebaker e os irmãos Maysles misturaram em alguns momentos de sua obra procedimentos do cinema verdade com os do direto, isso jamais ocorreu em algum filme de Wiseman. Seus documentários têm marcadamente uma função política e de denúncia dos mecanismos e efeitos da burocracia americana. “Titicut follies” não trabalha com personagens, não apresenta um desenvolvimento narrativo. O filme termina como começou. No entanto, a montagem assegura um ponto de vista e a missão de revelar as micro-relações de poder no interior da instituição e a hipocrisia da sociedade americana.

Dois anos depois, era a vez de Albert e David Maysles expandirem o vernáculo do movimento. Em “Caixeiro viajante” (1969), os realizadores acompanharam o trabalho de

¹¹¹ SALLES, 2003: 171 e 172.

vendedores de bíblia. Dentre eles, Paul Brennan é pego em meio a um dilema existencial, preso entre um trabalho sem sentido e seus sentimentos. Uma crise mais nuançada do que as que o cinema direto se acostumara a documentar. O drama no cinema dos Maysles se efetua no momento do registro: no momento certo em que percebemos o sentimento de derrota do personagem, alguém fora-de-quadro, em uma pérola do acaso, senta ao piano e começa a tocar uma música condizente com o momento. Mas a montagem de Charlotte Zwerin não só acentua o drama do protagonista, como também transforma Brennan em muito mais do que um caixeiro viajante em tempos difíceis. “Caixeiro viajante” traz o clássico conflito da sociedade americana, entre os valores materiais e os espirituais. Os irmãos Maysles explorariam mais a fundo outras estruturas dramáticas, seja se livrando de vez dos momentos de crise (“Gimme Shelter”), seja sendo convocados a participar e tomar posições diante de seus personagens (“Grey Gardens”).

Os irmãos Maysles refletem a influência de Drew ao mesmo tempo em que expandem as possibilidades estruturais do cinema direto. Alguns de seus documentários não apresentam exatamente um desenvolvimento dramático, não são dependentes de momentos de crise. Se por um lado Pennebaker nunca alcança os níveis de intimidade que os irmãos Maysles, por exemplo, constroem em relação a seus personagens, do outro, ele sabia como ninguém filmar concertos. Pennebaker trouxe uma postura mais intuitiva ao cinema direto, alimentando uma certa “energia espiritual”¹¹² no contato com os músicos. Wiseman trabalhou sozinho na confecção de uma postura mais radical dentro do cinema direto, mantendo um forte controle narrativo. Ele e os irmãos Maysles ainda sinalizaram a importância que a montagem passou a ter no cinema direto. Eles filmam sem um roteiro prévio, acompanham eventos na medida em que estes ocorrem. São os montadores que constroem uma estrutura e um ritmo para o material filmado. Em comum entre todos eles é a ideia de que o documentário deveria ser como “uma janela aberta para o mundo”. Eram talvez ingênuos, mas realizaram alguns dos melhores filmes das décadas de 60 e 70.

O novo jornalismo

¹¹² BARSAM, 1992: 310.

Na década de 1950, o clima entre jornalistas era de grande insatisfação em relação às regras de objetividade do texto jornalístico. Em nome de uma suposta cientificidade, a imprensa americana havia adotado técnicas obrigatórias de redação como o lead (O quê? Quem? Como? Onde? Quando? Por quê?) e a pirâmide invertida (uma estrutura narrativa que prioriza uma ordem decrescente dos elementos mais importantes da notícia). A atividade jornalística se encontrava regida por um modo de captação, apuração e expressão muito bem demarcado, que deixava pouca margem de autonomia para os repórteres. Tratava-se também de uma década propensa ao questionamento e à ruptura. E o jornalismo não parecia apto a acompanhar um mundo em confronto consigo mesmo, recém saído de uma guerra mundial.

Tom Wolfe, um então jovem repórter americano, sintetiza essa insatisfação em seus primeiros ataques contra talvez o maior representante da suposta “cientificidade” dos jornais, o colunista do “Times” Walter Lippmann.¹¹³ Jornalistas começariam a colocar em xeque as técnicas e a delimitação de fronteiras. Parecia evidente que as formas cunhadas em outras épocas não seriam suficientes para lhes permitir expressar o que viviam. Com eles, a imprensa vai buscar em um campo tangente, a literatura, e, mais especificamente, na ficção, elementos para a construção de um outro tipo de jornalismo. Nos Estados Unidos, publicações como a “Esquire”, a “True”, e, em especial, a “The New Yorker”, e um grupo de jornalistas, entre eles Wolfe, Truman Capote, Gay Talese, Lillian Ross, e Norman Mailer, engajaram-se em um movimento de ruptura e ampliação da atividade que seria batizado de “novo jornalismo”.

Nestes primórdios ainda eclodia na imprensa americana o pioneirismo de John Hersey. Publicado em uma única edição da “The New Yorker” em 31 de agosto de 1946, “Hiroshima” é o relato do desastre causado por uma das duas bombas atômicas lançadas no Japão durante a guerra. William Shawn, editor da revista por 55 anos, foi quem teve a idéia de contar para os americanos o que havia ocorrido em Hiroshima. Na verdade, ele estava retomando um projeto inacabado do ano anterior. Às vésperas da revista sair com a reportagem de Hersey, Harold Ross, um dos fundadores da publicação, escrevia a

¹¹³ Entre muitos ataques, Wolfe diz: “Durante 35 anos, Lippmann parecia não fazer nada além de ingerir o ‘Times’ todas as manhãs, ruminá-lo ponderosamente durante alguns dias e depois metodicamente defecá-lo na forma de uma gota de papa na testa de diversas centenas de milhares de leitores”. WOLFE, 2005: 23.

Rebecca West: “Nós tínhamos uma pessoa (Joel Sayre) fazendo a reportagem conclusiva e final sobre o bombardeio de Colônia, uma matéria que iria dizer em detalhe, do começo ao fim, o que acontece quando uma cidade é destruída por um bombardeio. Ele tinha levantado os dados e estava razoavelmente adiantado com o texto quando a bomba atômica caiu sobre Hiroshima, e o projeto explodiu”.¹¹⁴

O impacto da obra vinha do enfoque e da abordagem escolhidos por Hersey. “Hiroshima” humanizava a guerra por meio do relato de seis sobreviventes – duas mulheres e quatro homens, sendo um deles um estrangeiro no Japão. O autor aproximou a abstração ameaçadora de uma bomba atômica à experiência cotidiana dos leitores, enfatizando emoções em um texto simples, e deixando fluir o relato oral dos personagens. Quarenta anos depois, Hersey escreveu a Paul Boyer que “o estilo direto foi deliberado, eu ainda penso que estava certo ao adotá-lo. Um maneirismo de alta literatura ou a demonstração de paixão poderiam ter me conduzido à história como mediador; eu queria evitar essa mediação, assim a experiência do leitor poderia ser o mais direta possível”.¹¹⁵ Para Bem Yagoda, o autor, “que tinha o olho e a orelha de um romancista e a ética de trabalho de um repórter, era a pessoa perfeita para misturar a forma ficcional com o conteúdo jornalístico, e ‘The New Yorker’, com a reputação de ser impecavelmente acurada, era o lugar perfeito para dar respeitabilidade a esse novo método”.¹¹⁶

Seis anos depois “The New Yorker” publicaria um conjunto de reportagens intitulado “Produção nº 1512” (com o subtítulo “John Huston em Hollywood”). Lillian Ross, que já havia utilizado técnicas parecidas com as de Hersey em uma série de perfis (entre eles um famoso sobre Ernest Hemingway) acompanhou as filmagens de “A glória de um covarde” (1951), um filme dirigido por Huston e destruído pela máquina hollywoodiana. Ross explica ao seu editor: “Não sei se esse tipo de coisa já foi realizado antes, mas não vejo por que eu não deveria tentar uma história factual em forma de romance, ou talvez um romance factual”.¹¹⁷ A reportagem saiu pouco depois em livro (“Filme”) e tornou-se

¹¹⁴ CITADO por SUZUKI em HERSEY, 2002: 163.

¹¹⁵ CITADO por SUZUKI em HERSEY, 2002: 168.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ CITADA por SUZUKI em ROSS, 2005: 10.

mais um exemplo do exercício de recursos típicos da literatura de ficção na atividade jornalística. Nas palavras de Yagoda, “Ainda mais do que em seus artigos anteriores, Ross mostrou em ‘Filme’ uma excepcional habilidade para observar a interação humana e apresentá-la em cenas carregadas de drama, pathos ou comédia, revelando sempre o personagem por meio da escrita”.¹¹⁸

O jornalismo sempre manteve uma relação de proximidade com a literatura. Mas desta vez, ela era apropriada, como afirma Fernando Resende (2002), com uma consciência de que nela seriam encontradas ferramentas para uma abertura das possibilidades narrativas do jornalismo, para transformá-lo em algo mais coerente com seu tempo. O novo jornalismo rompe então com duas das características básicas do jornalismo contemporâneo: a periodicidade e a atualidade¹¹⁹. Assume-se um elenco de temas muito vasto e uma liberdade de pautas tão flexível quanto a complexa e mutante realidade da civilização em acelerado processo de mudança. Enquanto Norman Mailer escreve sobre as primárias presidenciais, Joseph Mitchell se detém em perfis de personagens desconhecidos. O objetivo central não é o fato noticioso estreito, mas todos os setores da vida moderna, da política à economia, do esporte à viagem.

No entanto, o novo jornalista não ignora o que aprendeu no jornalismo diário. O que ele faz é desenvolver técnicas narrativas já presentes no jornalismo de tal maneira que acaba constituindo novas estratégias profissionais. Mas os princípios da redação, como, por exemplo, a apuração rigorosa, a abordagem ética e a capacidade de se expressar claramente, continuam atuantes e fundamentais - “o novo jornalismo, embora possa ser lido como ficção, não é ficção. É, ou deveria ser, tão verídico como a mais exata das reportagens, buscando, embora, uma verdade mais ampla que a possível, através da mera compilação de fatos comprováveis”, explica Talese.¹²⁰ Nas palavras de Felipe Pena, jornalismo narrativo “significa potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer

¹¹⁸ CITADO por SUZUKI em ROSS, 2005: 11.

¹¹⁹ Os editores da revista esperaram seis anos para o escritor entregar a primeira versão de “A sangue frio”.

¹²⁰ TALESE, 2004: 9.

plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lead, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos”.¹²¹

Mas apesar dos sucessos evidentes¹²², prosseguia entre os críticos literários e no próprio campo do jornalismo a polêmica em torno desse tipo de texto. A consumação definitiva do modelo só seria finalmente digerida e amplamente disseminada no final de 1965, quando Truman Capote publicou “A sangue frio” (2003) na “The New Yorker”, na forma de capítulos. Embora estivesse em baixa, Capote já era um escritor de longa data quando leu sobre o brutal assassinato de uma família de fazendeiros do Kansas e viu ali a oportunidade de realizar um projeto que marcaria para sempre as relações entre literatura e jornalismo. O autor praticou um jornalismo de imersão, entrevistou um grande número de pessoas sem fazer anotações ou gravá-las e diz ter feito investigações em mais de oito mil páginas, incluindo longos depoimentos compilados pela justiça. Fortemente influenciado por Ross, Capote somou a objetividade da captação às técnicas do romance e dos roteiros de cinema; e transformou o trágico acontecimento em uma história sobre como uma pequena cidade do meio-oeste responde a uma catástrofe sem precedentes.

Pouco depois, em 1973, Tom Wolfe publicaria um manifesto em que constatava que algo estava acontecendo nos confins da esfera profissional da reportagem. Para ele, a idéia básica do novo jornalismo americano era evitar “o aborrecido tom bege pálido” que caracterizava a tal imprensa objetiva. O texto, segundo Wolfe, deve ter valor estético, valendo-se sempre de técnicas literárias. Gay Talese concorda: “O novo jornalismo permite, na verdade, exige uma abordagem mais imaginativa da reportagem”.¹²³ Este novo jornalismo é basicamente um jornalismo de imersão do repórter e precisão de dados e observações, que permite que a história venha à tona por meio de uma voz autoral e de um estilo. As narrativas do novo jornalismo concentram-se em recursos específicos e descrições minuciosas de lugares, feições, hábitos, gestos, comportamentos, objetos, etc.; procuram mostrar a realidade do mundo sobre outro ângulo; privilegiando o relato mais romanceado, mas sem comprometer o compromisso com os fatos. Em seu manifesto,

¹²¹ PENA, 2006: 13.

¹²² “Hiroshima” vendeu aproximadamente 300 mil exemplares - que custavam 15 centavos de dólar e chegaram a ser vendidos por valores entre 15 e 20 dólares.

¹²³ TALESE, 2004: 9.

Wolfe registrou quatro recursos básicos do novo jornalismo: reconstruir a história cena a cena; anotar diálogos completos; apresentar as cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens; e assinalar hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem. E assim, todo um leque pouco convencional ao jornalismo mais tradicional passa estar à disposição do novo jornalista.

Em uma reportagem sobre o ex-campeão mundial de peso pesado Joe Louis publicada em 1962, na revista “Esquire”, Talese abre “Joe Louis: o Rei como Homem de Meia Idade” não com um lead, mas com um diálogo entre o lutador e sua mulher em um aeroporto de Los Angeles:

“‘Oi, amor!’, falou Joe Louis para sua esposa, quando a avistou no aeroporto de Los Angeles à sua espera.

Ela sorriu, andou em sua direção e estava preste a se pôr na ponta dos pés para beijá-lo – mas parou de repente.

- ‘Joe’, disse ela. ‘Onde está sua gravata?’

- ‘Ah, bem’, disse ele sacudindo os ombros. ‘Passei a noite inteira fora em Nova York e não tive tempo...

- ‘A noite toda!’, interrompeu ela. ‘Quando você está aqui você só dorme, dorme, dorme’.

- ‘Amor’, disse Joe Louis com um sorriso cansado, ‘eu sou um velho’.

- ‘É’, disse ela. ‘Mas quando você vai a Nova York tenta ser jovem novamente.’”¹²⁴

Em outro exemplo que também ilustra bem as novidades trazidas por estes novos jornalistas, Wolfe experimentou combinar o uso do ponto de vista convencional em terceira pessoa com um fluxo de consciência em seu segundo livro, “The eletrick kool-aid acid test”. Para ele, a fórmula parecia a mais adequada para reproduzir a frenética

¹²⁴ TALESE, 2004: 460.

fuga de um dos personagens mais notórios da contracultura americana: Ken Kesey, autor de “Um estranho no ninho”, condenado a cinco anos de prisão por posse de maconha. Escondido no México, o escritor, paranoicamente, via em tudo e todos os policiais em seu enalço.

“Mexa o rabo, Kesey. Mova-se. Suma. Dê no pé se manda desapareça desintegre-se. Corra. Rrrrrrrum rumrumrumrum ou nós vamos ter uma tardia reprise mexicana da cena no telhado de São Francisco e sentar aqui com o motor girando e ver fascinados os tiras subindo uma vez mais para vir pegá você:

ELES ACABAM DE ABRIR A PORTA LÁ EMBAIXO, ESQUADRINHADOR DE ROTOR, ASSIM VOCÊ TEM 45 SEGUNDOS, PRESUMINDO QUE ELES SEJAM LENTOS E SORRATEIROS E SEGUROS DO QUE FAZEM”.¹²⁵

É em exemplos como os citados acima que Wolfe acreditava ter o novo jornalismo aperfeiçoado o ápice das técnicas literárias no jornalismo. Doutor em estudos americanos pela Universidade de Yale, ele defendia que esse modo de narrar os fatos consistia em uma retomada, na literatura americana, de técnicas esquecidas do realismo dos tempos de Charles Dickens. “Para Wolfe, nos anos 60, os novos jornalistas tinham nas mãos a emergência de fatos sociais e culturais que os romancistas insistiam em desconsiderar, optando por uma representação menos comprometida com aqueles tempos, deixando aos novos jornalistas o caminho livre para que exercitassem um relato histórico-jornalístico que, caracterizado pelo uso de técnicas literárias, de algum modo pudesse também ficcionalizar os fatos”.¹²⁶ Revertiam-se as posições, essa é a tese de Wolfe. Agora eram os escritores que buscavam o jornalismo e não mais o contrário. O novo jornalismo alcançava um status literário próprio. Mas o domínio do jornalismo é o real. E para Wolfe essa especificidade concedia à atividade jornalística um status literário próprio e (insinuado por ele) superior. Munidos desses recursos, os novos jornalistas - mesmo Wolfe, cujo texto não prima pela unidade, mas, antes, por uma pluralidade de focos,

¹²⁵ CITADO por LIMA, 2004: 204.

¹²⁶ RESENDE, 2002: 42.

linguagens, personagens - pareciam talvez ingenuamente acreditar que seus textos pudessem representar fielmente a realidade que se configurava àquela época.

Novos jornalistas e cineasta do direto: ‘o mundo lá fora’

Apenas um breve resumo das trajetórias de ambos os movimentos é suficiente para apontar diversas aproximações entre os novos jornalistas e os documentaristas do cinema direto. Tom Wolfe e Robert Drew, figuras de liderança do novo jornalismo e do cinema direto, respectivamente, começaram como jornalistas “convencionais” e desenvolveram um corpo de trabalho comprometido com os fatos e com uma visão mais tradicional da “realidade” – de um “mundo lá fora”. Ambos tentavam representar a conturbada fase que testemunhavam e pretendiam uma forma de narrar diferente da que se apresentava como hegemônica. Apesar do receio por parte de ambos em se determinar relações de influência, a própria emergência simultânea do cinema direto e do novo jornalismo alinha os movimentos em um mesmo processo. Mais do que qualquer outra década, os anos 60 abriram novos horizontes culturais.

Wolfe e Drew foram espontânea e conscientemente influenciados pela literatura realista, que, como sublinhou Barthes em seu célebre ensaio “O efeito de real”,¹²⁷ costurava suas tramas de “detalhes inúteis” essenciais à construção do realismo nas narrativas. Enquanto o primeiro admite buscar em Dickens e nos escritores da grande depressão americana ferramentas para melhor contornar e humanizar os fatos, o segundo, em entrevista a Sharon Zuber, lembra mais uma vez de Flaubert e cita os novos jornalistas: “Os realistas fizeram coisas maravilhosas – em ‘Madame Bovary’ você entra em um quarto e vê todo o cenário. Flaubert descreve o quarto com uma riqueza de poucos detalhes. Os novos jornalistas também eram bons nisso. Eles pintavam um quadro com suas palavras. Era também o que eu queria fazer com o documentário, pintar com um tipo de detalhe que faz com que você conquiste a mente e o coração das pessoas”.¹²⁸

Ambos negavam os definidores primários, os especialistas, os famosos entrevistados de plantão. Aqueles sujeitos que ocupam algum cargo público ou função específica e sempre

¹²⁷ BARTHES, 2004.

¹²⁸ CITADO por ZUBER, 2004: 204.

aparecem na imprensa, nos documentários e na televisão. Era preciso criar alternativas, ouvir o cidadão comum, a fonte anônima. Enquanto Wolfe chamava atenção para a necessidade do registro dos gestos cotidianos, o grande legado do cinema direto é a observações das pequenas cenas, dos acontecimentos miúdos: um senador dormindo, um grande compositor ensaiando em um quarto de hotel, um vendedor ambulante vivendo o fracasso em um restaurante de beira de estrada.

O novo jornalismo de Wolfe e o cinema direto de Drew também compartilhavam o interesse em trazer seus respectivos interlocutores para perto da ação. O primeiro ressalta em seu manifesto que “o principal problema de um repórter é estar com seu personagem o tempo suficiente para que as cenas se passem diante de seus olhos”.¹²⁹ Drew diz algo parecido ao citar o correspondente de guerra Ernie Pyle: “Um documentário não deve estar interessado em passar informações, mas sentimentos. Estou no momento fazendo um filme sobre bombardeios durante a Segunda Guerra (‘De Dois Homens e Uma Guerra’). Quando eu estava na Itália, Ernie Pyle se juntou ao nosso grupo. Ele tinha muito jeito com as palavras e fazia as pessoas se sentirem lá. Essa idéia persistiu por toda a minha vida”.¹³⁰

Lillian Ross e Gay Talese também possuíam estilos e faziam uso de técnicas muito parecidas com as dos cineastas do cinema direto. Matinas Suzuzi jr. e Robert S. Boyton, por exemplo, usam uma expressão em geral aplicada ao cinema direto americano para descrever o trabalho de pesquisa de respectivamente Ross e Talese: “fly on the wall”. Ambos os jornalistas procuravam diminuir ao máximo suas intervenções no meio registrado, nenhum dos dois usava gravadores, por vezes nem mesmo o bloquinho. Talese, por exemplo, sequer fazia entrevistas para algumas reportagens. Este foi o caso de uma de suas melhores matérias, “Frank Sinatra está resfriado”: “Quando estava pesquisando para traçar o perfil de Frank Sinatra descobri que a cooperação – ou a falta dela – por parte da pessoa a ser retratada não importa muito, desde que o escritor possa acompanhar seus movimentos, ainda que à distância”.¹³¹

¹²⁹ WOLFE, 2005: 50.

¹³⁰ CITADO por ZUBER, 2004: 205.

¹³¹ TALESE, 2004: 13.

Assim como Pennebaker, os irmãos Maysles, Ross e Talese também tinham enormes problemas quando confrontados com a possibilidade de realizar trabalhos sobre personagens de quem não gostassem. Ross era enfática: “Nunca escreva sobre quem você não gosta”.¹³² Talese diz algo parecido: “Embora eu não possa começar o processo sendo amigo de meu personagem, este é meu principal objetivo. Eu preciso estar o tempo suficiente para observar sua vida se modificar de alguma maneira significativa. Eu quero viajar no tempo com ele, me colocar em uma posição em que posso ver o que ele vê”.¹³³ Os dois eram também criticados por alguns integrantes do novo jornalismo por não se colocarem de modo pessoal nos textos, por não tentarem um mergulho na subjetividade de seus personagens. A esses, Ross respondia que para ela a reportagem seria tanto mais efetiva quanto menos o repórter se mostrasse intrusivo, e que tentava passar seu ponto de vista implicitamente nos fatos e nos diálogos que relatava.

Ross era muito enfática em suas considerações a respeito da dimensão ética de sua profissão. Severa em suas críticas a Capote (que, segundo a jornalista, alimentava liberdades demais com os fatos), ela sublinha que o repórter tem responsabilidade com o personagem sobre o qual escreve e deve cuidar para não invadir sua privacidade, mesmo que ela não esteja fazendo esforço para se proteger contra essa invasão. Uma das lições por Ross registradas em “Reporting back” consta: “Assim que outro ser humano permite que você escreva sobre ele, está abrindo a vida dele para você, e você não deve perder de vista que tem uma responsabilidade para com aquela pessoa. Mesmo se a pessoa o estimula a ser descuidado no modo como usa o conhecimento íntimo dela, ou se ela é indiscreta sobre si mesma, ou na verdade, está ansiosa para invadir sua própria privacidade, cabe a você usar seu próprio julgamento ao decidir o que vai escrever. Apenas porque alguém ‘disse isso’ não é motivo para que você use o que foi dito ao escrever”.¹³⁴

Na verdade, o novo jornalismo e o cinema direto são movimentos marcados por questionamentos de ordem ética. Ambos lidam com imprevisibilidades e devem negociar suas relações com as pessoas e suas vidas. Mas, em que medida cineastas e jornalistas

¹³² CITADA por SUZUKI em ROSS, 2005: 14.

¹³³ BOYNTON, 2005: 368.

¹³⁴ CITADA por HUSTON em ROSS, 2005: 29.

buscam e trabalham o consentimento informado dos participantes e possibilitam que esse consentimento informado seja entendido e concedido? Até que ponto pode um cineasta ou um jornalista explicar as possíveis conseqüências de permitir que o comportamento seja observado por outros e representado para outros? Na verdade, o modo observativo que o novo jornalista e o cineasta do cinema direto empregam, essa posição de ficar olhando “pelo buraco da fechadura”, pode ser desconfortável se o prazer de olhar tiver prioridade sobre a oportunidade de reconhecer aquele que é visto e de interagir com ele. Os documentaristas do cinema direto eram extremamente eficientes em sua crença na espontaneidade e deixavam pouquíssimos rastros de manipulação. Os novos jornalistas diziam respeitar os fatos, mas por vezes enveredavam por “reportagens psicológicas” e ousavam até transcrever o “pensamento” das pessoas com quem conversavam.

Capote, por exemplo, foi seguidamente atacado. Um das primeiras polêmicas em que foi protagonista girou em torno de uma questão moral e teve no influente crítico teatral inglês Kenneth Tynan o principal adversário. Tynan argumentava que Capote, ao longo dos anos cobrindo os desdobramentos legais do crime, teve tempo suficiente para provar a insanidade mental dos dois acusados e, assim, poderia ter evitado que eles fossem à forca. O crítico inglês sugeria que a execução teria sido uma atração a mais para o relato de Capote. “Pela primeira vez, um escritor influente do primeiro time foi colocado em posição de intimidade privilegiada com criminosos prestes a morrer, e – na minha maneira de ver – fez menos do que poderia para salvá-los. (...) Não há prosa que valha uma vida humana”, escreveu Tynan, na edição de 13 de março de 1966 do jornal “The Observer”.¹³⁵

Outra grande polêmica se deu em torno da discussão do que era jornalismo e o que era ficção no livro de Capote. Discutia-se a fidelidade de “A sangue frio” aos fatos realmente ocorridos naquela noite no Kansas. Alguns personagens citados na obra questionaram a falta de precisão nas transcrições dos depoimentos e na descrição do envolvimento deles nos fatos. Um autor, Philp K. Tompkins, dedicou-se a pesquisar sobre as supostas discrepâncias do livro. No seu artigo, “In cold fact”, ele conclui que Capote pôs suas próprias observações na boca e na cabeça dos personagens, e, para piorar, criou um

¹³⁵ CITADO por SUZUKI em CAPOTE, 2003: 430.

retrato irreal e romântico do assassino Perry Smith. Uma peça de jornalismo fabricada pode ser ainda mais prejudicial quanto mais bem escrita for, induzindo os leitores a acreditar na sua veracidade. Jornalistas mais tradicionais, como Haynes Johnson, do “Washington Post”, não viram com bons olhos as novas idéias e técnicas dos novos jornalistas: “Quando Tom Wolfe e as pessoas que se intitulam elas próprias novos jornalistas inventam as personagens e nos dizem o que as pessoas pensam porque falaram com muitas delas, bem, elas estão fazendo o papel de Deus... Ninguém pode inventar citações e personagens e dizer que isso é jornalismo. É uma coisa diferente e deveria ser catalogada diferentemente”.¹³⁶

Os questionamentos não foram menores em relação ao cinema direto. Como o cineasta observativo adota um modo especial de presença “na cena”, em que parece ser invisível e não participante, muitos levantaram questões como: quando o cineasta tem a intenção de intervir? E se acontecer alguma coisa que prejudique ou fira um dos atores sociais? Neste quesito, nenhum outro documentarista foi mais citado do que Frederick Wiseman. O cineasta pede consentimento verbal quando filma, mas supõe que, quando filma em instituições públicas, tenha o direito de registrar o que acontece. Ele nunca dá aos participantes qualquer controle sobre o resultado, não usa voz off nem entrevistas, e tampouco suporta quando percebe que a câmera está afetando o comportamento das pessoas filmadas.

Em “Titicut follies”, Wiseman parece distante do seu objeto. Em determinada cena, um senhor idoso anda nu de um lado ao outro de sua cela-quarto. De repente, ele olha reprovador para câmera como que a desafiando. Passados alguns segundos, ele desiste. A câmera vence. O interesse em encontrar pontos de incongruência no manicômio faz com que Wiseman trate alguns dos personagens que passam por sua câmera como peças de um jogo. Essa missão que o cineasta se impôs como que expandiria seus limites éticos. Na mesma seqüência descrita acima, um enfermeiro reclama do interno a respeito da arrumação de seu quarto. Será que a reclamação se dá por causa da câmera? Será que ela é incisiva e grosseira por causa da câmera? Wiseman não se deixa “sujar” pelo o que acontece diante de si, ignorando todo o espetáculo que ele próprio cria para o seu objeto.

¹³⁶ CITADO por LIMA, 2003: 21.

João Moreira Salles se pergunta: “será que Wiseman não estaria perpetuando o mecanismo de desumanização das instituições que retrata?”.¹³⁷

Ao contrário dos novos jornalistas, os cineastas do cinema direto foram e ainda são duramente criticados em relação à ingenuidade das declarações de alguns pioneiros do movimento em suas concepções de objetividade e não-intervenção. O cinema direto é um cinema de fé na espontaneidade, que opera a partir de uma crença em uma realidade não-manipulada. Silvio Da-Rin sintetiza a questão: “A disponibilidade de aparelhos leves, capazes de registrar imagem e som em sincronismo, fomentou, junto a esta tendência do cinema direto, uma espécie de ilusão realista, que consistia em reduzir a realidade a suas aparências sensíveis”.¹³⁸ Para Da-Rin, os realizadores do cinema direto teriam dado continuidade ao que ele chama de “ideologia documental”, que teria suas origens ligadas ao surgimento da fotografia e ao mito de seu “caráter evidencial”. Estes cineastas seriam herdeiros de uma tradição que pretendia fazer do filme um espelho da realidade. A metáfora é auto-explicativa. Sua base é a idéia de que o documentário refletiria a realidade e que os filmes são como são porque a realidade assim os determina.

Certas afirmações de alguns cineastas sugerem a ilusão realista de que o mundo equivale à sua representação. Chris Hegedus, parceira de longa data de Pennebaker, diz deixar “os personagens se definirem por suas palavras e ações” e ainda que “o poder da câmera promove todas as explicações que a história dos personagens precisa”.¹³⁹ Em entrevista a “Cahiers du Cinema”, ao ser perguntado sobre a incorporação que faz de elementos romanescos, elementos dramáticos típicos do cinema de ficção, Drew diz: “Nós não introduzimos ou incorporamos esses elementos. Nós os descobrimos. A vida real é muito mais interessante e dramática”.¹⁴⁰ Leacock, por sua vez, parece retomar uma certa vertente cientificista das atualidades dos irmãos Lumière: “Se nós voltarmos aos

¹³⁷ SALLES encerrou com essa provocação sua apresentação na abertura do festival É Tudo Verdade (2001), que trazia uma retrospectiva do cineasta americano.

¹³⁸ DA-RIN, 2004: 144.

¹³⁹ HEGEDUS em NIEMAN REPORTS, 2000: 61.

¹⁴⁰ DREW em MARCORELLES, 1963.

primeiros dias do cinema nós encontraremos uma noção recorrente que nunca foi bem compreendida, que é o desejo de usar aquele aspecto do filme em uma situação real”.¹⁴¹

No entanto, Da-Rin exagera quando afirma que a função estética do cinema era submetida a uma função epistêmica, que os documentaristas teriam embarcado na utopia da neutralização completa da equipe técnica, e que isso “poderia ser explicado pela origem e pelos objetivos jornalísticos da Drew Associates”.¹⁴² Para ele, o cinema direto substituiu a legitimação artística do griersonismo por uma legitimação científica. Mas a citação de Pennebaker que ele usa para ilustrar tal afirmação - “Eu não acho que filmes devem proporcionar informação. Filmes devem ser antes de tudo algo de que você não duvide. Você confia naquilo que você vê”¹⁴³ – poderia ser usada para dizer o contrário. Numa análise que englobe os filmes e outras entrevistas dadas por Pennebaker, a citação usada por Da-Rin apenas confirmaria o fato do cineasta assumir a dimensão de construção de seus documentários.

Pennebaker busca manter no seu produto final a sensação original evocada pela imagem da “realidade”; seus filmes são construídos para atingirem esse objetivo. Seus documentários são o resultado de uma certa organização, de uma certa estrutura que os constituem como verdadeiros para o espectador. Além do mais, Pennebaker sublinha que sua câmera é essencialmente subjetiva e conta o seguinte a respeito das filmagens de “Dont look back”: “Eles entendiam que a câmera os estava registrando da maneira que eles se deixaram registrar. Eles estavam interpretando seus papéis – incluindo o Dylan – e o faziam brilhantemente. Se o Dylan quisesse de repente olhar direto para a câmera eu não tinha porque dizer para ele não fazê-lo”.¹⁴⁴

Os Maysles também tinham na montagem uma ferramenta fundamental e assumem as similaridades estruturais com o cinema ficcional. David Maysles, por exemplo, em entrevista a Jack Krool, revela que ele e a montadora Charlotte Zwerin trabalharam em “Caixeiro viajante” na construção e na condução de determinados sentimentos e

¹⁴¹ CITADO por DA-RIN, 2004: 139.

¹⁴² DA-RIN, 2004: 140.

¹⁴³ CITADO por DA-RIN, 2004: 140.

¹⁴⁴ PENNEBAKER em ROSENTHAL, 1971: 192.

conclusões, e que queriam deixar os “espectadores bastante deprimidos no fim do filme”. Albert Maysles complementa: “Meus filmes são totalmente subjetivos. Esse dualismo objetividade/subjetividade, do meu ponto de vista, pelo menos em termos de cinema, não faz nenhum sentido. Meus filmes são respostas a determinadas experiências”.¹⁴⁵

Na verdade, essa condenação a respeito das aspirações de espelhamento da realidade do cinema direto e a associação que se costuma fazer entre essa “ingenuidade” e a origem e o objetivo jornalísticos do movimento está calcada muitas das vezes em uma concepção errada do que vem a ser a tal “objetividade” jornalística. Da-Rin, por exemplo, parece se referir à objetividade jornalística em oposição à subjetividade, o que é um grande erro. A objetividade não surge para negar a subjetividade, mas por reconhecer a sua inevitabilidade. O conceito de “objetividade”, que passou a ser adotado no campo do jornalismo no início do século XX, está ligado originalmente à idéia de que os fatos são construídos de forma tão complexa que não se pode cultuá-los como a expressão absoluta da realidade. Felipe Pena explica: “A objetividade surge porque há uma percepção de que os fatos são subjetivos, ou seja, construídos a partir da mediação de um indivíduo, que tem preconceitos, ideologias, carências, interesses pessoais ou organizacionais e outras idiosincrasias. E como estas não deixarão de existir, vamos tratar de amenizar sua influência no relato dos acontecimentos. Vamos criar uma metodologia de trabalho”.¹⁴⁶

Em outras palavras, com essa ideologia da objetividade, os jornalistas substituíram uma fé simples nos fatos por uma fidelidade às regras e procedimentos. A objetividade jornalística não diz respeito ao jornalista, mas ao método por ele utilizado. Leacock, curiosamente, diz algo parecido em entrevista a Alan Rosenthal: “Embora nós reduzamos o quanto podemos o impacto do processo da filmagem, obviamente nós estamos afetando as coisas. Quando você faz uma mensuração elétrica de um determinado circuito você usa um medidor. Então você desenha o seu medidor para que nada passe por ele. E somente em uma situação bem sensível você precisará que algo passe por ele.

¹⁴⁵ MAYSLES em ROSENTHAL, 1971: 70.

¹⁴⁶ PENA, 2005: 50.

Inevitavelmente, você tem que mudar a situação. Mas aí você sabe exatamente o quê e quanto mudar”.¹⁴⁷

Ao longo dos anos, entretanto, o conceito foi perdendo seu significado original e hoje causa muita confusão, inclusive no campo do jornalismo, que, aliás, namorou por algum tempo com a idéia do espelho. Entre as muitas bandeiras do novo jornalismo está certamente a retomada da definição original do termo, que na década de 50 andava sendo utilizado em nome de ideais cientificistas. Ross dizia que as escolhas subjetivas aparecem na eleição dos temas e personagens que serão apresentados, e no formato da composição; que os fatos devem imperar, mas que seu ponto de vista tem de estar implícito nos fatos descritos. Wolfe também afirmava a objetividade como o leme de seu trabalho como jornalista, mas um leme que de maneira nenhuma anulava ou condenava o uso de recursos ficcionais e o propósito de atrair e emocionar.

O que talvez seja mais “problemático”, na verdade, é a própria noção de “realidade” a partir da qual tanto o cinema direto quanto o novo jornalismo operam. Ambos os movimentos estão baseados em uma tentativa de representar, o mais fielmente possível, uma realidade de um EUA em tempos de mudança. Esse compromisso com a construção de uma visão correspondente à realidade, de um “mundo real lá fora”, une novos jornalistas e documentários do cinema direto. Ambos pressupõe a existência de uma realidade que não é fruto e nem depende da nossa percepção, e que é possível estabelecer um contato com esta realidade.

Entretanto, diversos autores já sublinharam de diferentes maneiras que o termo “realidade” deveria ser sempre conjugado no plural. Podemos ficar em dois exemplos. Ludwig Wittgenstein sustenta que nossa percepção do mundo é, fundamentalmente, derivada da linguagem que empregamos. É o que ele diz no “Tractatus Logico-Philosophicus”: “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo”.¹⁴⁸ O mundo, para ele, circunscreve-se àquilo que pode ser captado pela consciência, e nossa consciência apreende as coisas através da linguagem que empregamos e que ordena nossa realidade. Assim, o

¹⁴⁷ JACOBS, 1979: 407.

¹⁴⁸ WITTGENSTEIN, 1994: 246.

real será sempre produto da dialética, do jogo existente entre a materialidade do mundo e o sistema de significação utilizado para organizá-lo. Em “As palavras e as coisas” (2002) Michel Foucault traça uma história crítica da gênese, da extensão e dos limites das ciências humanas e inaugura a questão da perspectivação da modernidade, interrompendo a correspondência entre o homem e o mundo, o homem e ele mesmo, o homem e seus saberes. Para Foucault a realidade está sempre em produção, efeito de uma série de práticas, discursos, instituições, técnicas, regras, e espaços em constante interação e mutação.

Em outras palavras, talvez o problema não esteja exatamente nos ideais de objetividade e de representação não contaminada da realidade, mas no próprio entendimento do que vem a ser esta realidade e se é mesmo possível representá-la por meio de filmes e reportagens. Em uma época em que se questiona o fato da realidade ser algo dado, em que a integridade referencial da imagem estava sendo atacada em diversas frentes, o novo jornalismo e o cinema direto partiram em um caminho oposto. Para Wolfe, o realismo é uma propriedade fundamental para o conhecimento. Para Drew, o cinema direto significava capturar a realidade em filme. Novos jornalistas e documentaristas desenvolveram métodos e técnicas que seriam capazes, segundo eles, de capturar uma realidade em vias de desconstrução. Maysles, por exemplo, em entrevista a Zuber, questiona: “Como eles eram chamados? A idéia básica deles era a de que não sabemos nada de maneira definitiva, concreta. Eles estavam corrompendo nossa confiança em se reunir verdades”.¹⁴⁹

Às tendências documentais que surgiam a partir da descoberta dos equipamentos leves mesclava-se um sentimento revolucionário, a idéia de que aquele era o tipo de cinema que poderia ‘captar o real’, dando “autenticidade” ao vivido, buscando aproximar-se da vida. Mas o cinema direto, por exemplo, estabeleceu uma continuidade não exatamente (ou pelo menos não em todos os seus adeptos) com uma ideologia documental cientificista, mas com uma idéia de realismo bazaniano¹⁵⁰, um realismo que se afirma

¹⁴⁹ ZUBER, 2004: 226.

¹⁵⁰ Em poucas palavras, o crítico e teórico francês Andre Bazin defende a idéia de que a especificidade do cinema não reside na capacidade de manipulação da montagem, mas no seu oposto, ou seja, no ajustamento plástico da imagem cinematográfica ao sentido da realidade. Ver BAZIN, 1992.

em uma dimensão ontológica. O novo jornalismo emerge num período em que a imprensa também parecia regida por ideais cientificistas na relação com os fatos. Se por um lado, esses novos jornalistas romperam com a idéia de uma transmissão não-expurgada da realidade; do outro eles levaram adiante a premissa de uma realidade passível de ser representada por meio de reportagens.

Novos jornalistas e os cineastas do cinema direto tentavam recuperar uma noção mais tradicional de “real”, de um “mundo lá fora”. Neste sentido, ambos os movimentos expressavam ao mesmo tempo uma ruptura com suas respectivas tradições e uma agenda um tanto conservadora. O cinema direto e o novo jornalismo americanos redefiniram o documentário e o jornalismo, e criaram padrões e expectativas em relações às idéias de verdade, verossimilhança e objetividade. O realismo, em sua concepção tradicional, estava mais uma vez tentando manter seu status. Apesar de ambos os movimentos tentarem usar o melhor dos dois mundos, afirmando a possibilidade de se desenvolver uma narrativa que atinja qualidades literárias ou ficcionais sem, no entanto, ser necessariamente literatura ou ficção; “ficção” e “não-ficção” ainda parecem aqui perfeitamente diferenciáveis um do outro.

O Cinema Verdade de Jean Rouch e o Jornalismo Gonzo de Hunter Thompson

Ao longo dos anos 60, a prática do documentário renasceu por meio de movimentos em ambos os lados do Atlântico. Dois movimentos baseados em diferentes pressupostos teóricos revelaram que o gênero possuía ilimitadas possibilidades expressivas. As inovações tecnológicas aproximaram o documentário do cotidiano, dos pequenos detalhes do dia-a-dia. Os cineastas puderam pela primeira vez acompanhar pessoas praticamente em qualquer lugar, observá-las, testemunhar seus passos, assim como participar de suas atividades, interagir com elas e provocá-las. O cinema direto americano de Robert Drew, de Richard Leacock, de D. A. Pennebaker e dos irmãos Maysles aspirava à invisibilidade e afirmava o papel de observador. Já o cinema verdade francês apostava em uma abordagem interativa e provocadora, abrindo um novo horizonte de possibilidades de comunicação no campo do cinema.

Jean Rouch foi o maior representante desta então nova tendência. Defrontado cotidianamente com as implicações da observação participante, Rouch acreditava que a neutralidade da câmera e do gravador era uma falácia, que era preciso utilizá-los como instrumentos de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras. Em Rouch, o documentário é arremessado ao problema da relação com o outro, crucial para os campos de origem do cineasta francês, a antropologia e a etnologia. A partir de 1954, ele apresentaria diversas soluções para o problema, sempre deslocando o foco da informação para a fabulação. Uma noção que, como sustentava Gilles Deleuze (2005), indica uma narrativa que não aspira à verdade e está sempre atravessando as fronteiras entre o real e o imaginário. “Crônica de um verão” (1969), realizado conjuntamente com Edgar Morin, pode ser considerado o protótipo de uma nova configuração do documentário: o modo interativo de representação.

Apesar de utilizar procedimentos semelhantes aos usados na imprensa, como a entrevista e a participação do realizador em cena, é difícil encontrar um modo de documentário tão distante do jornalismo diário quanto o cinema verdade francês. No entanto, ao contrário de como é em geral descrito, o cinema produtor de realidades de Rouch não é de maneira nenhuma o completo inverso do jornalismo e seus compromissos com os fatos, com a objetividade, com a decodificação da mensagem. Mais uma vez é preciso especificar a que tipo de jornalismo estamos nos referindo. Se por um lado o cinema verdade nada tem haver com o jornalismo diário mais convencional, por outro, o documentário de Rouch alimenta curiosas semelhanças com o jornalismo investigativo que então se afirmava, e com o “jornalismo mágico” do jovem Gabriel Garcia Marquez.

Na verdade, o campo do jornalismo também enfrentava novas interrogações e rupturas que fecundaram sua prática ao longo dos anos 60 e início dos 70. Por volta de 1966, surge um jornalista disposto a avançar mais um passo, Hunter S. Thompson. Adepto de técnicas que o aproximam muito mais dos ideais beatniks e hippies do que os seus contemporâneos, Thompson dá origem ao que se convencionou chamar de jornalismo “gonzo”. O processamento da reportagem passa a ser filtrado por uma ótica explicitamente subjetiva, irônica e questionadora, desembocando em percepções muito além do mero relato, refletindo criticamente os diversos aspectos que compõem a sociedade. Um jornalismo em primeira pessoa, feito de cortes rápidos, e repleto de digressões. Thompson tinha a habilidade de se jogar à narrativa como um suicida e a atitude de fazer com que sua loucura pessoal esmaecesse frente à vida americana contemporânea. O objetivo não era apenas narrar fatos, mas relatar a experiência de um determinado indivíduo com eles.

Assim como Rouch, Thompson estava interessado na criação de realidades a partir da ficção. Os dois produzem o que antes não existia. Thompson, sem esquecer do que aprendeu no jornalismo diário; Rouch, sem deixar de se relacionar fundamentalmente com o mundo histórico. Ambos puseram em questionamento as noções correntes a respeito do que seriam o jornalismo e o documentário, sobre que lugar estas formas de discurso ocupam na sociedade, como eles se realizam, de que maneira representam a realidade, que características lhe conferem legitimidade, etc. Tanto o cinema verdade

francês quanto o jornalismo gonzo indicam não somente uma nova abordagem como também uma nova postura em relação ao mundo que filmam ou descrevem.

O cinema verdade e Jean Rouch

Nos Estados Unidos os equipamentos leves e sincrônicos foram primeiro adotados por figuras ligadas ao foto-jornalismo. No entanto, do outro lado do Atlântico, cineastas com uma formação acadêmica completamente diferente usaram estes novos aparatos tecnológicos no desenvolvimento de uma tendência radicalmente distinta do cinema direto americano. Assim como o desejo pela objetividade de um Robert Drew pode ser em parte compreendido a partir de sua origem no jornalismo da “Life”, o problema da relação com o outro, crucial para o campo de origem do francês Jean Rouch, será o fundamento norteador de seu cinema. Rouch chegou à sétima arte pela antropologia e pela etnografia. Enquanto os americanos aspiravam à invisibilidade na cena e à objetividade no registro e no relato, Rouch fazia uso da câmera, e depois do gravador, como instrumentos de pesquisa etnográfica.

O francês iniciou suas pesquisas de campo em 1941, no Níger e no Senegal. Entretanto, de acordo com Sílvia Da-Rin¹⁵¹, os primeiros filmes de Rouch, realizados a partir de 1947, são documentários clássicos sobre os costumes tribais na África do norte. O método de trabalho do cineasta já era assumidamente devedor de Robert Flaherty, combinando o extenso convívio com o grupo a ser filmado e a utilização de atores nativos na reconstituição para a câmera de situações de suas vidas cotidianas. Rouch ainda se apercebia da necessidade de um registro mais íntimo, de uma câmera na mão sempre em movimento. Aos poucos, confrontado com as implicações que a câmera e o gravador trazem para o estudo de campo, o cineasta passa a entender que a premissa da não intervenção era uma falácia, que ao se escamotear o ato da filmagem abria-se mão de todo um horizonte de possibilidades.

Talvez a questão epistemológica mais essencial ao campo de origem de Rouch seja como o observador pode ou não escapar de suas determinações para alcançar o outro sem o

¹⁵¹ DA-RIN, 2004: 159.

submeter a critérios que não são os dele. A partir de 1954, Rouch não só se aventuraria em experiências narrativas, como também apresentaria diversas respostas ao problema etnográfico. A idéia era fundir o “cine-olho” de Dziga Vertov e a câmera que compartilha experiências de Flaherty em um cinema do cotidiano que partilhasse a criação e realização dos filmes com aqueles que antes eram apenas objetos de pesquisa.¹⁵² Ao se abrir à participação criativa, à interação com os personagens, Rouch inicia um longo relacionamento com a ficção como um instrumento de compreensão da realidade. O filme que marca esta transição é “Jaguar”, iniciado em 1954 e concluído somente em 1971.

Rouch convidou três amigos nigerianos a reencenarem uma viagem até a Costa do Ouro (hoje, Gana) em busca de fortuna e de novas aventuras. Partiram então os quatro com um simples itinerário e um esboço de situações banais - o que, nas palavras de Rouch, não configurava um enredo: “eu introduzia as pessoas em uma situação, a câmera era o pretexto, e o resto corria solto, acontecia um pouco qualquer coisa...”.¹⁵³ A partir de uma situação perfeitamente plausível - uma viagem à Costa do Ouro para conseguir dinheiro -, Rouch filmava com grande teor de improvisação os acontecimentos inventados por ele e seus atores. Em “Jaguar” não há exatamente a reconstituição para a câmera de uma situação previamente vivida, tampouco havia registro de acontecimentos independentes da vontade do cineasta.

“Quando eu fiz o filme eu não tinha nenhuma idéia! Eu tinha, sobretudo a vontade de contar uma história e de sair um pouco do documentário para fazer ficção. Eu conhecia muito bem meus três heróis (...) e lhes tinha proposto inventar uma história, inventá-la na medida em que a filmássemos (...) e nós inventamos juntos seus diferentes episódios (...) todo o filme é pura ficção, nenhum desses personagens nunca foi na vida o que ele é na

¹⁵² Rouch diz: “(...) nossa disciplina foi inventada por dois gênios. Um, Robert Flaherty, era um geógrafo explorador que estava fazendo etnografia sem saber. O outro, Dziga Vertov, era um poeta futurista que fazia sociologia, também sem o saber. Eles nunca se conheceram, mas ‘juntos’ construíram o ‘cinema da realidade’”. FELD, 2003: 31.

¹⁵³ ROUCH, 167.

história: é ficção, mas ficção em que as pessoas desempenham seus próprios papéis numa situação dada: a de pessoas que vão tentar ganhar dinheiro na Costa do Ouro”.¹⁵⁴

O título “Jaguar” não se refere ao animal, mas ao carro, tomado pelos nigerianos como símbolo de beleza e status. Damouré, o galanteador que protagoniza o filme, brinca de ser “Jaguar”, ou seja, um homem que desperta a atenção de todos – em determinada seqüência ele finge atuar como chefe de outros trabalhadores. Como em 1954 ainda não havia som direto, Rouch pediu aos personagens-atores que narrassem e comentassem as imagens depois de montadas. Rouch parecia interessado, sobretudo, na idéia de representação. Uma representação que, como nos aponta Bill Nichols, “tem que ser contestada com a realidade da representação”.¹⁵⁵ Os personagens do filme colocaram-se no papel de migrantes e documentaram sua migração. “Jaguar” traz uma história ao mesmo tempo inventada, vivida e filmada: “Entrava-se em um domínio que não era a realidade, mas a provocação da realidade, que revelava essa realidade”.¹⁵⁶

Rouch daria mais um passo em “Eu, um negro” (1958), uma espécie de documentação da vida cotidiana de um grupo de jovens pobres, habitantes de Treichville, subúrbio de Abidjan, capital da Costa de Marfim. Nesse documentário, Rouch pede a um grupo de amigos que vivem de pequenos expedientes pelas ruas da cidade que inventem suas vidas para a câmera. Os personagens então começam a fabular e moldam suas identidades a partir de elementos extraídos dos meios de comunicação, em especial do cinema. Dois deles se destacam: Omarou Ganda adota o pseudônimo de Edgar G. Robinson, o ator americano, e Petit Touré se diz Eddie Constantine e passa a viver as aventuras de um espião internacional amante de mulheres chamado Lemmy Caution. Ao encenarem suas próprias vidas, como pediu Rouch, ambos vivem ações alternadamente reais e fictícias.

Assim como em “Jaguar”, Rouch projetou as cenas para os três e pediu que improvisassem uma locução. Sobrepõe-se então mais uma camada de invenção aos personagens e ao filme. Robinson (Ganda) assistiu às imagens editadas e simultaneamente gravou suas impressões. É ele quem nos apresenta os personagens e

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ NICHOLS, 1991: 63.

¹⁵⁶ ROUCH, 1967.

comenta de modo espontâneo e cheio de devaneios a aventura da luta cotidiana pela sobrevivência. Uma fabulação em que o real e o imaginário se alteram permanentemente. Em certos momentos, a diferença entre as condições de vida dos personagens e suas aspirações e fantasias produz diversas revelações. Robinson mistura desejos, verdades e mentiras, algumas são indiscerníveis para o espectador. “E de que serviria discernir, se todos estes elementos díspares fazem parte da ‘verdade’ de Robinson – a verdade situada de sua identidade de negro colonizado participando de um filme?”¹⁵⁷

Para o cinema de Rouch, toda pessoa é uma criatura de imaginação e de fantasia, e a câmera se transforma em um catalisador dessa imaginação e dessa fantasia. João Moreira Salles explica: “Rouch se apóia na idéia de que a câmera é capaz de trazer à luz as fantasias e os mitos que as pessoas constroem sobre si mesmas. Não importa se mentem, se posam, se fabricam personagens para a câmera: esta mentira, esta pose e este personagem dirão mais sobre quem elas são e sobre quem gostariam de ser do que qualquer mímica da sinceridade. Não é muito diferente do que se passa num consultório da psicanálise, onde o sonho e a mentira valem tanto quanto a crônica sincera do dia-a-dia”.¹⁵⁸

Rouch daria continuação a estas experimentações em “A pirâmide humana” (1959). A idéia era fazer um filme sobre o racismo em uma escola de Abidjan. O problema é que o racismo estava apenas latente, adolescentes brancos e negros pareciam simplesmente se desconhecer uns aos outros. O cineasta então propôs a um grupo de jovens a realização de um “psicodrama” filmado em que eles deveriam se relacionar como se não se ignorassem. O filme começa com uma conversa entre o realizador e os intérpretes. As regras do jogo são esclarecidas: colocar juntos, na mesma classe, um grupo de brancos europeus e outro de negros africanos, tudo isso na cidade de Abidjan, Costa do Marfim.

“A pirâmide humana” passa então a apresentar personagens ficcionais interpretando arquétipos verdadeiros (o melhor da classe, o formador de grupinhos, a militante, o separatista, etc.). Em sua forma, o documentário leva o espectador a um estado de

¹⁵⁷ DA-RIN, 2004: 162.

¹⁵⁸ SALLES, 2003: 163.

consciência da relação com o texto e da problemática relação do real com a imagem. Nesta espécie de jogo de máscaras, produz-se a partir de uma hipótese fictícia, mas inteiramente plausível, uma realidade “verdadeiramente mentirosa” que de outro modo não existiria. Mas como sublinha Da-Rin, “uma experiência de tal modo fundada na comunicação oral e na improvisação coletiva ainda não poderia se desenvolver plenamente, na falta dos equipamentos adequados – silenciosos e sincrônicos”.¹⁵⁹

Rouch teria esses equipamentos à disposição em “Crônica de um verão” (1960), seu filme mais famoso. Em 1959, o sociólogo Edgar Morin convidou o realizador francês para co-dirigir um filme sobre como os parisienses vivem suas vidas. A intenção era chegar a um “sociodrama”, no qual cada participante fosse estimulado a desempenhar sua própria vida diante da câmera. O filme era uma tentativa de colocar em prática os conceitos desenvolvidos por Morin em seu artigo “Pour un nouveau cinéma-verité”, publicado alguns meses antes.¹⁶⁰ Na abertura do filme, ouvimos a voz off de Jean Rouch: “Este filme não foi representado por atores, mas vivido pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade”.

Essa “nova experiência” precisava de um equipamento leve e sincrônico. Rouch iniciou as filmagens de “Crônica de um verão” com uma Arriflex, já bastante leve (pesava uns dez quilos). Mais ainda não era o suficiente para, em suas próprias palavras, “ultrapassar a estratosfera”. Rouch encontrou o que queria na KMT Coutant-Mathot Eclair, máquina que estava sendo desenvolvida por André Coutant. Tratava-se de um equipamento que suportava apenas bobinas de filme de 16 mm com a duração de três minutos. O som sincrônico também deixava de ser problema com o Nagra, aparelho criado por Kudelsky, na Suíça, que podia ser transportado no ombro de um operador e que registrava o som em uma bobina de fita magnética de longa duração e de reduzido diâmetro.

Em “Crônica de um verão”, Rouch e Morin exploraram novas possibilidades no uso destes equipamentos em uma abordagem completamente diferente da do cinema direto.

¹⁵⁹ DA-RIN, 2004: 165.

¹⁶⁰ O artigo de Morin e a reprodução de seu título no cartaz de “Crônica de um verão” recolocaram em circulação o termo “cinema-verdade”, que pouco depois seria usado para designar quase todos os movimentos que empregavam os novos métodos de filmagem com equipamentos portáteis.

Ao contrário dos americanos, não existe aqui a crença de que o personagem se comportaria do mesmo modo caso não estivesse sendo filmado. Os personagens se dedicam ao filme. “Crônica de um verão” é uma experiência na qual o observado age com consciência da observação. O filme é considerado o protótipo deste modo de representação chamado por Bill Nichols de interativo/participativo. O cinema interativo de Rouch e Morin assume esta função produtiva como inevitavelmente constitutiva do documento. Eles atuam, são mentores participantes e provocadores, interagindo com os demais atores sociais, procurando extrair revelações e “verdades ocultas” através de monólogos, diálogos e discussões coletivas. Rouch e Morin reagem a provocações, em movimentos de atração e rejeição, crítica e autocrítica, e fazem dessas intervenções a própria condição de possibilidade da revelação daquilo que estivesse latente ou contido.

“Crônica de um verão” inaugurou no trabalho de Rouch o uso direto da palavra, que não se encontra mais exilada da filmagem, devendo esperar a etapa de sonorização para se juntar às imagens. Em “Crônica de um verão”, a palavra predomina “através da conjugação de diferentes estratégias: monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera”.¹⁶¹ Morin é ainda mais explícito: “O ato, afinal, é a palavra; o ato se traduz através dos diálogos, das discussões, conversas, etc. O que me interessa não é um documentário que mostra as aparências, é uma intervenção ativa para ir além das aparências e extrair delas a verdade escondida ou adormecida”.¹⁶²

Neste documentário, Rouch e Morin se defrontaram com uma dialética do verdadeiro e do falso. Em determinada seqüência, Marceline, judia e ex-prisioneira em campo de concentração nazista, vaga pelas ruas parisienses com um gravador e um microfone de lapela, acompanhada a distância pela câmera. A personagem profere uma evocação saudosa e dramática em relação ao pai, de quem a deportação a separou para sempre. Já no debate que se seguiu à projeção para os participantes do filme (montado na versão definitiva do longa) surge a questão: verdade ou encenação? Marceline responde: “Eu me

¹⁶¹ DA-RIN, 2004: 150.

¹⁶² CITADO por DA-RIN, 2004: 152.

coloquei em situação no drama, eu escolhi um personagem que eu interpretei na medida das possibilidades do filme, um personagem que é ao mesmo tempo um aspecto de uma realidade de Marceline e também um personagem dramatizado criado por Marceline”.¹⁶³

E assim se instaura a discussão sobre a verdade presente no documentário, com as inúmeras possibilidades do que Gilles Deleuze (2005) chamou de narrativa falsificante. Rouch é um dos primeiros cineastas a reagir de forma sistemática e estrutural aos territórios normatizados da "ficção" e do "documentário". Além de inaugurar o método de intervenção produtiva, contrapondo-se à idéia de que a imagem em movimento reproduz o real, o cinema verdade aventurou-se nos caminhos da ficção como forma complementar da dimensão documental. “Crônica de um verão”, como sublinha Da-Rin, é um filme sobre a relação de fecundação mútua entre documentário e ficção. Rouch comenta:

“Para mim, como etnógrafo e cineasta, não há praticamente fronteiras entre o filme documentário e o filme de ficção. O cinema, arte do duplo, já é a passagem do mundo do real para o mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a outro, ginasta acrobática em que perder o pé é o menor dos riscos”.¹⁶⁴

O jornalismo gonzo de Hunter H. Thompson

O jornalismo também sofre os efeitos das transformações no mundo e acaba, como vimos no capítulo anterior, estreitando suas conexões com a literatura através do novo jornalismo. Na riqueza da investigação acadêmica sobre a atividade jornalística que surge em meados dos anos 60, marcada por novas interrogações e por inovações metodológicas, as notícias passam a ser pensadas como construções. Todo um grupo de teorias (a estruturalista, a etnoconstrucionista, a do newsmaking, a do gatekeeper) complementares, embora divergentes em alguns pontos cruciais, rejeitam a teoria do espelho e criticam o empiricismo ingênuo dos jornalistas. As notícias passam a ser vistas como o resultado de processos complexos de interação social entre agentes sociais: os

¹⁶³ DA-RIN, 2004: 154 e 155.

¹⁶⁴ FELD, 2003: 185.

jornalistas e as fontes de informação; os jornalistas e a sociedade; os membros da comunidade profissional, dentro e fora da sua organização.

No começo da segunda metade da década de 60, em pleno auge das novas liberdades editoriais de que gozava o novo jornalismo, surge uma abordagem extremada dos seus princípios sob a autoria de um jornalista free-lancer: Hunter S. Thompson. Criador e principal representante de uma modalidade de jornalismo literário que seria denominada de jornalismo “gonzo”, Thompson contesta a visão de que os jornalistas são observadores passivos e defende a interação e a provocação como um meio de entender mais a fundo o assunto sobre o qual pretende escrever. Em um jornalismo em primeira pessoa, caracterizado por altos níveis de envolvimento pessoal e pelo interesse em partilhar experiências mais do que relatar fatos, o jornalista gonzo desconstruiu o campo sagrado do jornalismo e empreendeu uma relação promíscua com a ficção.

Thompson nasceu em 1937, em Louisville, Kentucky, ainda em meio à ressaca da grande depressão americana. Aos 17 anos ele já era membro de um grupo que praticava atos de vandalismo pela cidade. Pouco antes de completar 18 anos, foi condenado a sessenta dias de prisão por um assalto. Por sugestão do juiz, aceitou alistar-se na Força Aérea como parte da sentença. Mandado à base de Eglin, Thompson desobedecia os oficiais e as normas da aeronáutica, além de escrever com uma certa frequência para o jornal “Command Courier”. Em 1960, mudou-se para San Juan, Porto Rico, para trabalhar em uma revista de esportes chamada “El Sportivo”. A revista durou pouco tempo e Thompson viajou por vários países da América Central e da América do Sul, em especial por Colômbia, Peru e Brasil – onde fixou residência no Rio de Janeiro de 1963, morando por aqui até poucos meses antes do golpe de 1964.

De volta aos Estados Unidos, Thompson trabalhou como segurança e escreveu dois romances, “Prince Jellyfish” e “The Rum Diary”, além de diversos contos, não publicados, e percorreu todos os estados do meio-oeste escrevendo sobre “festivais de música e questões de interesse público”¹⁶⁵ para o “National Observer”. Em 1965, conseguiu seu primeiro grande sucesso. Estava morando em São Francisco e conheceu

¹⁶⁵ OTHITIS, 1994.

membros da famosa gangue de motociclistas Hell's Angels. A reputação deles havia se alastrado pelo país desde que um relatório feito pelo então Secretário de Segurança da Califórnia, Thomas C. Lynch, havia os considerado uma ameaça. O editor da publicação esquerdista “The Nation” pediu a Thompson que fizesse uma matéria sobre a gangue.

Durante os 18 meses em que conviveu com os motoqueiros, Thompson participou de todas as atividades ilegais às quais eles estavam ligados, consumindo drogas e álcool, e sendo, inclusive, vítima de algumas surras - a pior delas aconteceu no dia do trabalho em 1966, quando ele "abusou da sorte um pouco mais do que devia".¹⁶⁶ Publicada em 1965, a reportagem era um retrato sociológico e político sobre a gangue, seus problemas com a polícia, seu envolvimento com a contracultura da época e seu tratamento na grande mídia americana. A matéria foi disputada por editoras e ganhou a forma de livro em 1967 pela Random House sob o título “Hell’s Angels: medo e delírio sobre duas rodas”.

No entanto, como faz André F. P. Czarnobai, é importante anotar que, ainda que Thompson se entregasse de maneira suicida à matéria e assumisse o papel de provocador, ainda que as técnicas usadas para captar as informações e escrevê-las já fossem mais ousadas do que as praticadas pelos novos jornalistas, este artigo não é considerado como exemplo de jornalismo gonzo. Autores como Christine Othitis, sugerem que “‘Hell’s Angels’ provavelmente é o único livro de Thompson que poderia ser chamado de novo jornalismo (...) é o primeiro - e único - livro no qual Thompson mantém um estilo controlado de se expressar, no sentido de ‘escritura não-gonzo’”.¹⁶⁷

O primeiro artigo de Thompson a ser batizado de gonzo veio em 1970, na edição de junho da “Scanlan’s Monthly”. A pauta por trás de “O Kentucky Derby é decadente e degenerado” era a cobertura do mais famoso evento esportivo de Louisville, mas acabou transformando-se em uma ácida crítica ao modo de vida da população local. Escalado para cobrir a tradicional corrida de cavalos, Thompson se afundou em um torpor alcoólico de quatro dias ao lado do artista Ralph Steadman, que a partir de então ilustraria a maioria de seus artigos. O jornalista interfere invariavelmente no curso dos

¹⁶⁶ CZARNOBAI, 2003.

¹⁶⁷ OTHITIS, 1994a.

acontecimentos, acinzentando a distinção entre sujeito e objeto da narrativa e, ao final da aventura, não sabia nem sequer quem tinha ganhado a corrida. Na verdade, “a história é devotada ao encontro de Thompson com um bobalhão em um bar, caipiras de Kentucky, o encontro com o cartunista Ralph Steadman e a janta que os dois compartilham com o irmão de Thompson e a sua mulher”.¹⁶⁸

Em um dos últimos parágrafos da reportagem, o jornalista escreve: “Momentos depois do término do páreo, a multidão foi com tudo para as saídas, correndo para pegar táxis e ônibus. No dia seguinte, o ‘Courier’ falou em violência no estacionamento. Pessoas foram esmurradas e pisoteadas, trombadinhas agiram, crianças foram perdidas, garrafas arremessadas. Mas perdemos tudo isso, tendo voltado para o camarote de imprensa para alguns drinques pós-páreo. A essa altura estávamos os dois meio loucos por conta de muito uísque, excesso de sol, choque cultural, poucas horas de sono e todo tipo de degradação”.¹⁶⁹

Quem primeiro usou o termo gonzo para descrever a reportagem foi Bill Cardoso, jornalista e amigo de Thompson. Em uma carta a Thompson ele escreve sobre o artigo: “Eu não sei que porra você está fazendo, mas você mudou tudo. É totalmente gonzo”.¹⁷⁰ De acordo com Cardoso, a palavra tem origem na gíria franco-canadense gonzeaux, que significa algo como “caminho iluminado”. Thompson adota o termo e pouco tempo depois resolve cobrir a Mint 400, uma corrida de motos no deserto de Nevada, para a “Sports Illustrated”. Na companhia de um amigo advogado, o jornalista parte em direção a Las Vegas. A corrida mais uma vez fica de lado, enquanto Thompson se concentra em uma análise sociológica dos viciados em jogo e em drogas e de todo o tipo de degenerado que se reúne em volta dos cassinos. A matéria acaba sendo recusada pela “Sports Illustrated”, mas sob o pseudônimo Raoul Duke ganha duas edições da “Rolling Stone” em 1971. Pouco depois, o artigo é editado em livro com o título “Medo e delírio em Las Vegas”.

¹⁶⁸ CZARNOBAI, 2003.

¹⁶⁹ THOMPSON, 2004: 33.

¹⁷⁰ OTHITIS, 1994a.

Entre o primeiro e terceiro parágrafos da reportagem, o mais próximo de um lead que Thompson poderia produzir: “Estávamos em algum lugar perto de Barstow, à beira do deserto, quando as drogas começaram a fazer efeito. Lembro que falei algo como ‘estou meio tonto; acho melhor você dirigir’. E de repente fomos cercados por um rugido terrível, e o céu se encheu de algo que pareciam morcegos imensos, descendo, guinchando e mergulhando ao redor do carro, que avançava até Las Vegas a uns 160 por hora, com a capota abaixada. E uma voz gritava: ‘Jesus Santíssimo! Que diabo são esses bichos?’. (...) Era quase meio-dia e ainda tínhamos cerca de duzentos quilômetros pela frente. Seriam quilômetros difíceis. Eu sabia que muito em breve nós dois estaríamos completamente alucinados. Mas não havia mais volta, nem tempo para descansar. Precisávamos seguir em frente. O credenciamento de imprensa para a fabulosa Mint 400 já tinha começado, e precisávamos chegar até as quatro para ter direito à nossa suíte à prova de som. Uma revista esportiva de Nova York, muito na moda, tinha providenciado as reservas e aquele imenso conversível vermelho da Chevrolet, alugado na Sunsent Strip... e, afinal de contas, eu era um jornalista profissional; portanto, por bem ou por mal, tinha a obrigação de cobrir a matéria”.¹⁷¹

“Medo e delírio” trata dos anseios de uma geração que viu os sonhos do movimento hippie fracassarem e que desde então procura desesperadamente um substituto à altura para uma das mais perfeitas concretizações do Sonho Americano. De fato, em grande parte de sua obra, a narrativa começa com a tarefa de cobrir determinado assunto para a imprensa tradicional. Thompson, porém, acaba atraído pela possibilidade de discorrer sobre o componente humano presente na história. Durante qualquer investigação jornalística, é natural que o repórter se depare com um sem-número de informações paralelas que, apesar de interessantes, não se relacionam em nada com o assunto central da reportagem. Thompson se deixar levar por elas em um texto que revela “um ‘eu’ hipercomplexo que também interfere na matéria”.¹⁷² “Medo e delírio” é uma experiência insana, uma boa pauta que endoidou no meio do caminho, entre o jornalismo e a ficção.

¹⁷¹ THOMPSON, 2007: 6.

¹⁷² CZARNOBAI, 2003.

Em texto de capa do livro, o próprio Thompson explica: “No final das contas, acabei impondo uma estrutura essencialmente ficcional ao que começou como uma peça jornalística convencional/maluca. A verdadeira reportagem gonzo requer os talentos de um mestre do jornalismo, o olho de um artista/fotógrafo e os colhões firmes de um ator. Porque o escritor precisa participar da cena enquanto escreve sobre ela – ou pelo menos gravá-la, ou mesmo desenhá-la. Ou as três coisas. Provavelmente a analogia mais próxima do ideal seria um diretor/produtor de cinema que escreve seus próprios roteiros, faz seu próprio trabalho de câmera e de algum modo consegue filmar a si mesmo em ação, como protagonista ou pelo menos um dos personagens principais”.¹⁷³

Em outras palavras, o gonzo é uma forma de jornalismo focado na experiência do repórter que é chamado para fazer um artigo sob encomenda, mas acaba invariavelmente escrevendo uma curiosa forma de autobiografia. Thompson tem um apurado senso para os menores detalhes, investe fundo na descrição das cenas e situações, e instiga a imaginação do leitor. A técnica de imersão aperfeiçoada pelos novos jornalistas sofre uma série de mudanças no jornalismo gonzo. Não significa que Thompson precise de mais tempo do que os padrões do novo jornalismo, mas que ele necessita de uma maior proximidade com o seu objeto, a ponto dos dois se mesclarem e se confundirem. Czarnobai prefere o termo “osmose” para designar a técnica de Thompson: “é correto dizer que o repórter gonzo altera o objeto de sua reportagem da mesma forma que o objeto altera o próprio repórter. É quase como se o jornalista precisasse personificar o objeto de sua reportagem”.¹⁷⁴

Neste sentido, é interessante anotar o que Thompson escreveu sobre o novo jornalismo de Tom Wolfe: “O problema de Wolfe é que ele é intolerante demais para participar de suas próprias matérias. As pessoas com quem ele se sente à vontade são mais entediadas que merda de cachorro velha, e as pessoas que parecem fasciná-lo como escritor são tão esquisitas que o fazem ficar nervoso. A única coisa nova e incomum no jornalismo de Wolfe é que ele é um repórter extraordinariamente bom”.¹⁷⁵

¹⁷³ THOMPSON, 2004: 46 e 47.

¹⁷⁴ CZARNOBAI, 2003.

¹⁷⁵ THOMPSON, 2004: 49.

Mas talvez a característica mais revolucionária do jornalismo gonzo de Thompson seja mesmo a dificuldade central em suas reportagens em se discernir a ficção da realidade. O jornalismo gonzo, nas palavras do próprio Thompson, é “um estilo de reportagem baseada na idéia do escritor William Faulkner segundo a qual a melhor ficção é muito infinitamente mais verdadeira que qualquer tipo de jornalismo – e os melhores jornalistas sempre souberam disso”.¹⁷⁶ Ao jornalista gonzo é então permitido o uso de personagens e situações que nunca existiram, se isso contribuir para aumentar o nível de informações dispensado ao leitor e conferir maior dramaticidade à cena que está sendo descrita.

Christine Othitis sublinha que “Thompson não diferencia o fato da ficção na maioria de sua obra. Ele deixa para o leitor decidir qual é qual”¹⁷⁷, o que põe em dúvida a veracidade de muitas das histórias descritas nos seus livros. Thompson tampouco dissocia sua vida de sua obra, o que ajuda a alimentar a controvérsia sobre a veracidade dos episódios que relatava. Como lembra Czarnobai, algumas biografias sustentam que grande parte dos acontecimentos em “The Course of Lono”, por exemplo, jamais aconteceram. Certas mentiras foram, inclusive, desmascaradas. Em “O Kentucky Derby é decadente e degenerado”, Thompson fala sobre como levou o cartunista galês Ralph Steadman para conhecer seu irmão, Davidson, e a sua mulher. Sabe-se hoje que a situação de fato aconteceu, mas não em Kentucky e certamente não com Davidson. O encontro se deu em Woody Creek e foi com um amigo da família de Thompson, Bonnie Noonan, de quem Steadman desenhou uma caricatura.

Até mesmo as versões do próprio Thompson sobre as coisas que aconteceram também variam ao longo dos anos. Por vezes diz que o caroneiro que aparece logo nas primeiras páginas de “Medo e delírio” era real, noutras afirma que foi inventado. Seria ele uma alucinação provocada pelo abuso de drogas? Uma pessoa real? Ou quem sabe um mero elemento narrativo acrescentado para extrair a maior quantidade de informações sobre os outros dois personagens? No entanto, será que precisamos mesmo saber se o personagem de fato existiu? Sua existência factual não seria muito menos importante que o contraponto que ele cria? O jovem personagem funciona como uma testemunha do nível

¹⁷⁶ THOMPSON, 2004: 46.

¹⁷⁷ OTHITIS, 1994a.

de loucura compartilhado pelos outros dois tripulantes do conversível vermelho. E é importante anotar que o caroneiro, apesar de jovem, é careta, jamais aceita as ofertas de drogas e bebida feitas por Thompson e pelo seu advogado. “É grande a probabilidade de o caroneiro jamais ter existido e ser apenas uma representação dos questionamentos do próprio Thompson sobre os rumos da geração pós-hippie”.¹⁷⁸

Ao contrário do que possa parecer, Thompson parece fazer uso de elementos ficcionais de uma forma proposital e calculada. Se a princípio somos levados a concluir que a falta de um discernimento entre a ficção e os fatos desautoriza qualquer artigo gonzo como peça jornalística, no fim caminhamos para outro questionamento: até que ponto a ausência deste limite distorce a visão que o leitor tem sobre o objeto central da reportagem? Neste sentido, Czarnobai sugere um curioso desafio: “Imaginemos que em ‘Hell’s Angels’, por exemplo, depois de saber que os Angels costumavam portar todo o tipo de armas e ter assistido a inúmeras brigas de corrente entre os mais diversos membros da gangue, Thompson dedicasse um capítulo inteiro a falar sobre uma briga de facas. A menos que houvesse alguma regra de conduta que impedisse os Hell's Angels a lutarem de faca, esta ‘mentira’ interferiria na compreensão da sua natureza violenta?”.¹⁷⁹

Na verdade, essa promiscuidade em relação à ficção não só contribui para a desenvoltura da narrativa como ainda fornece um outro nível de informação, em conformidade com a definição que Thompson concedeu a sua forma de jornalismo. Dizer que “a melhor ficção é muito infinitamente mais verdadeira que qualquer tipo de jornalismo” não quer dizer que a ficção seja um gênero melhor do que o jornalismo, nem o contrário. O que Thompson defende é o caráter artificial de categorias como a “ficção” e o “jornalismo”, e a crença de que ambas trilham caminhos diferentes na direção de um mesmo fim: emitir informações da maneira mais convincente possível.

Rouch e Thompson: a artificialidade de certas categorias

O que se pode constatar ao analisar os dois movimentos confrontados neste capítulo é que o cinema verdade de Jean Rouch e o jornalismo gonzo de Hunter S. Thompson

¹⁷⁸ CZARNOBAI, 2003.

¹⁷⁹ Idem.

trazem implicações de caráter epistemológico bastante similares. Em ambas as propostas há um severo questionamento do conceito de objetividade (que funcionava como balizador tanto do cinema direto americano quanto do jornalismo canônico) e a defesa de uma perspectiva assumidamente individual, carregada de aspecto vivencial e ideológico a partir da qual narram a realidade. Ao se basearem na imersão do realizador na realidade a ser reportada/documentada, no relato participativo e na manifestação de impressões pessoais, Rouch e Thompson exploraram o caráter interpretativo e fabular da apreensão da realidade.

Rouch desenvolveu uma agenda crítica em torno da questão da objetividade e da validade da idéia do documentário. Ele sustentava que todo filme documentário falha ao tentar cumprir a missão clássica de reproduzir fielmente a realidade. Os filmes do cinema verdade admitem que esta tal “pura realidade”, aquela que não é afetada pelo ato de filmar, é uma impossibilidade. É preciso adotar um outro conceito de verdade – uma verdade negociada, que aceita e inclui o processo de filmagem e admite o caráter artificial de todo ato de filmagem. Em uma inversão corajosa, Rouch percebeu que a única verdade ao alcance do documentário é a verdade que transforma homens e mulheres em personagens (a partir do exato momento que a câmera começa a filmá-los).

Para o realizador francês, filmar pessoas ou um evento é produzir uma realidade fílmica até então inexistente. Esta intervenção da câmera e do cineasta altera a realidade abordada e não deve ser dissimulada. A expressão “intervenção ativa” sinaliza então o elemento fundamental do cinema verdade de Rouch, em que a presença do realizador é potencializada. Tratava-se de fazer da intervenção a própria condição de possibilidade da revelação. Assim, em “Crônica de um verão”, os personagens se entregam às situações criadas por Morin e Rouch, devolvem as provocações dos realizadores, comentam sobre todo o processo, seus desempenhos, assim como criticam a participação dos demais.

No jornalismo gonzo a captação de dados também é feita de forma participativa. Thompson defendia, inclusive, o uso de xingamentos em entrevistas. Segundo ele, era preciso provocar o entrevistado para que a reportagem rendesse - não importava a ofensa, mas a reação que ela desencadearia. O jornalista gonzo deixa o pedestal de senhor da

informação e é capaz de criar vínculos mais facilmente com o leitor, já que se apresenta de uma forma mais humana e tangível, em oposição à invisibilidade autoral pregada por grande parte dos novos jornalistas. No jornalismo de Thompson, a narrativa tem sempre o pretexto inicial de cobrir determinado assunto ou evento para a imprensa tradicional, mas acaba invariavelmente se detendo nas mais variadas tangentes. Em “O Kentucky Derby é decadente e degenerado”, quando deveria fazer um artigo sobre a corrida de cavalos, Thompson escreve sobre os locais; em “Medo e delírio em Las Vegas”, ele deixa a cobertura da Mint 400 de lado para falar sobre os viciados em drogas, policiais, turistas e repórteres; em “The Curse of Lono”, o jornalista buscava entender o que leva tanta gente a correr na Maratona de Honolulu, mas acaba tratando do folclore local e dos seus esforços em pescar um Marlin Gigante.

Conforme visto anteriormente, este processo de “osmose” utilizado pelo jornalismo gonzo cria uma situação onde a captação é participativa, ou seja, o repórter não se limita a observar os fatos que se desenrolam, mas toma parte determinante na ação. Esse jornalismo em primeira pessoa de Thompson é a negação da imparcialidade jornalística sem comprometer o objetivo inicial de informar alguma coisa a alguém. Em outras palavras, narrar fatos não basta, o jornalista gonzo tem como característica vivenciar a experiência, tornando-se narrador e personagem. O objetivo primeiro é expor as vísceras dos discursos: um ataque radical à objetividade jornalística tal como propagada pela grande maioria das publicações.

Estas técnicas de captação participativa, utilizadas para a confecção da reportagem gonzo e do documentário do cinema verdade, também vão influenciar na determinação de seus respectivos estilos. Como apontado de maneira lúcida por Jean-Louis Comolli, “quer-se respeitar o documento, mas não se pode evitar fabricá-lo. Ele não preexiste à reportagem, mas é o seu produto”.¹⁸⁰ Rouch e Thompson colocaram em evidência problemas no que concerne a relação entre filmes, reportagem e a realidade. O cinema verdade e o jornalismo gonzo se constroem a partir da ação do realizador e da reação dos outros indivíduos envolvidos na história e nos fatos criados a partir deste contato. Um princípio ficcional passa então a ser usado para revelar uma realidade inacessível de outra forma.

¹⁸⁰ CITADO por DA-RIN, 2004: 157.

Simulações não são descartadas e personagens reais vivem situações fictícias para ilustrar seu cotidiano ou sua própria realidade.

Rouch chamava seus filmes de ‘pura ficção’ em que as pessoas interpretam o papel de si mesmas, provocando a realidade a revelar-se de uma maneira somente possível por meio do cinema. O realizador francês sublinha filme a filme que não há encontro sem ficção. Em “Jaguar”, a viagem do Níger à Costa do Ouro se torna o acontecimento-filme. Em “Eu, um negro”, Robinson é o personagem que reinventa a si mesmo em uma narração entre a fábula e a realidade. Em “A pirâmide humana”, o racismo vem à superfície por meio de um psicodrama. E em “Crônica de um verão”, os personagens e as relações entre eles são transformados pelo filme e para o filme. A respeito de “Eu, um negro”, ele diz: “É o único meio (a ficção) de penetrar uma realidade. Os meios da sociologia permanecem exteriores. Em ‘Eu, um negro’, eu queria mostrar uma cidade africana, Abidjan. Eu poderia ter feito um documentário repleto de estatísticas e de observações objetivas. Teria sido chatíssimo. Bem, eu contei uma história com personagens, suas aventuras, seus sonhos. E não hesitei em introduzir a dimensão do imaginário, do irreal. Um personagem sonha que boxeia. Nós o vemos boxear”.¹⁸¹

Thompson também define seu jornalismo em relação aos elementos ficcionais de que faz uso. Seu estilo claro e direto, de caráter extremamente confessional, faz com que o leitor acredite que os fatos que estão sendo expostos correspondam exatamente ao que aconteceu, ainda que muitas das situações que fazem parte de sua obra pareçam inacreditáveis. Ele mesmo admite que muitas das histórias descritas em seus artigos nunca aconteceram. Podemos retornar ao caso do jovem caroneiro de “Medo e delírio em Las Vegas”. Trata-se de um livro sobre os anseios de uma geração que viu os sonhos do movimento hippie fracassarem e que procura desesperadamente um substituto à altura. Neste sentido, mais importante do que saber se o personagem de fato existiu, é entender porque ele está ali, servindo de contraponto à loucura e à geração do jornalista:

“Por quanto tempo manteremos esta situação? - ponderei. Quanto tempo até que um de nós comece a falar de forma descontrolada e sem sentido com este garoto? O que ele vai

¹⁸¹ CITADO por DA-RIN. 2004, 162.

pensar, então? Este mesmo solitário deserto foi o último lar conhecido da família Manson. Ele fará esta desagradável conexão quando meu advogado começar a gritar coisas sobre morcegos e gigantescas arraias descendo até o carro? Se sim - bem, teremos que cortar sua cabeça e enterrá-lo em algum lugar. É desnecessário dizer que não podemos deixá-lo ir. Ele nos denunciaria rapidinho para algum tipo de autoridade nazista, que nos perseguiria como cães”.¹⁸²

Obviamente, em suas relações com o a ficção, o cinema verdade e o jornalismo gonzo trabalham com limites distintos. Uma história envolvendo Gabriel Garcia Marquez nos ajudará a pensar essa diferença. Em 1981, Garcia Marquez escreveu um artigo intitulado “Quem Acredita em Janet Cooke?” sobre a repórter do jornal “Washington Post” que devolveu o prêmio Pulitzer horas depois de confessar que sua reportagem “O Mundo de Jimmy” era inventada. Gabo diz:

“... mais além da ética e da política, a audácia de Janet Cooke, mais uma vez, coloca as perguntas de sempre sobre as diferenças entre jornalismo e literatura, que tanto jornalistas como escritores levamos adormecidas, mas sempre a ponto de despertar o coração. Devemos começar por perguntar-nos qual é a verdade essencial em seu relato (o de Janet). Para um novelista o mais importante não é saber se o pequeno Jimmy existe ou não, mas estabelecer se sua natureza de fábula corresponde a uma realidade humana e social dentro da qual podia ter existido.... Antes que se descobrisse a farsa de Janet Cooke, vários leitores escreveram ao jornal dizendo que conheciam o pequeno Jimmy e muitos conheciam casos similares. Isso nos faz pensar....que o pequeno Jimmy não só existiu uma vez, mas muitas vezes ainda que não seja o mesmo que inventou Janet Cooke”.¹⁸³

Do ponto de vista do jornalismo, por mais que Cooke lidasse com situações perfeitamente plausíveis e fosse extremamente veraz em seu relato, a invenção pura e simples de um menino de rua viciado em heroína fere muitos dos princípios da profissão. A exemplo de outros escritores como Jorge Luiz Borges e Alejo Carpentier, Garcia Marquez também trabalhou como repórter investigativo para diversos jornais

¹⁸² THOMPSON, 2007: 11.

¹⁸³ CITADO por HERSCOVITZ, 2004.

colombianos e estava sempre testando esses princípios. Assim como Thompson, Gabo combinava jornalismo e literatura com um foco no contexto humano, apresentando uma visão da realidade que simultaneamente refletia os fatos e os transcendia. A diferença é que o escritor colombiano estava disposto a ir ainda mais longe em sua busca tenaz para transcender os fatos. Em sua obra jornalística a literatura era em muito o elemento dominante. Tratava-se de literatura com um pé no jornalismo, e não o contrário.

Em sua relação com a ficção, o limite da atividade jornalística não é o emprego aberto da subjetividade autoral. O jornalismo gonzo e as ferramentas ficcionais de que faz uso são “toleradas” como meio de “ilustrar” ou “embelezar” matérias e reportagens, desde que salvaguardados os limites da objetividade e dos compromissos com os fatos. A ligação que Thompson alimenta com a ficção está baseada na crença de que é na ficção que a veracidade da narrativa se funda. No entanto, a narrativa jornalística deverá sempre partir de um fato e se desenvolver em compromisso com ele. Mesmo o jornalista gonzo, a quem é permitido o uso de personagens e situações que nunca existiram, cria realidades para aumentar o nível de informações dispensado ao leitor e conferir maior dramaticidade a um fato preexistente. Ao contrário de Garcia Marquez, que eliminava as distinções entre o fantástico e o real, entre mito e história, Thompson não parecia pretender embaralhar subjetividade e objetividade, negando a possibilidade de uma ou outra. Ele certamente esticou o limite da objetividade jornalística ao extremo, mas sem jamais deixar de pretendê-la. Thompson nunca deixou de ser jornalista.

Entretanto, a lógica apresentada pelo escritor colombiano em sua defesa da reportagem da jornalista americana faz todo sentido para um documentarista como Rouch. Apesar de sempre lidar com personagens reais, o realizador francês apagou em filmes como “Pirâmide humana” a fronteira entre o real e o imaginário. O que está em jogo no cinema verdade é o próprio conceito de verdade. Não mais uma verdade mimética, como a do espelho, cuja legitimidade será dada pela correspondência com o mundo, mas uma verdade do próprio filme. Isso vale também para o jornalismo de Thompson, mas apenas até um certo ponto. Ao contrário do jornalismo gonzo, em que o objetivo e o subjetivo eram deslocados, mas não exatamente transformados, Rouch tem um leque maior de

possibilidades à disposição. Seu compromisso não é exatamente com os fatos, mas com o mundo histórico.

O que aproxima o cinema verdade e o jornalismo gonzo é o fato de terem aberto novas e similares possibilidades de confronto com o real. Um real que podia ser tanto o real dos depoimentos, das histórias relatadas, como o das histórias reiventadas em situações encenadas. Um real tecido de ficções que exerce sua força de “verdade” ao se confrontar com os fatos, com o mundo histórico. Em resumo, Thompson e Rouch entendem que documentários e reportagens são ficções; ficções no sentido original de fictio - de que são “algo construído”, não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento.

Emile de Antonio e os Correspondentes de Guerra

Os anos 60 assistiram à introdução das câmeras portáteis leves com som direto. Aos documentaristas era agora permitido se aproximar e acompanhar seus personagens - seja para observá-los ou interagir com eles. No entanto, aos poucos, em um contexto de crescente efervescência cultural e política, o cinema se torna palco de um debate em que as convenções ilusionistas são questionadas em favor de um discurso que exiba suas marcas e deixe transparecer uma fonte produtora e cheia de interesses. Correntes relativamente apolíticas como as teorias do autor e dos gêneros cinematográficos se juntam a vertentes teóricas mais radicais e até mesmo revolucionárias. A sétima arte revisita teorizações de esquerda (Eisenstein, Vertov, Brecht, Benjamin, Adorno, Horkheimer), renovando muitos dos debates precedentes (Eisenstein e Vertov sobre o experimentalismo, Brecht e Lukács sobre o realismo, Benjamin e Adorno sobre o papel ideológico dos meios de massa). No fim da década o documentário passa a assumir uma perspectiva histórica, se volta para os materiais de arquivo, para as entrevistas. O cinema documentário adentra os anos 70 criando uma nova direção. Uma nova direção completamente distinta, quer do cinema direto, quer do cinema verdade.

Emile De Antonio talvez seja o documentarista símbolo dessa nova fase. Na história do documentário americano, De Antonio é o mestre único do “filme de compilação” que ele mesmo inventou. Um cinema construído a partir de um ponto de vista marxista, feito de imagens de arquivo e de muitas entrevistas; um cinema comprometido com uma idéia de justiça e verdade. Do McCartismo (“Point of order”) ao assassinato de Kennedy (“Rush to judgment”), do Vietnã (“No ano do porco”) a Richard Nixon (“Millhouse: a white comedy”), o tema é sempre a História, como o próprio De Antonio dizia, ou melhor, o processo de “apodrecimento da América”, acrescentaria Pauline Kael.¹⁸⁴ A idéia era redimir o fracasso da democracia americana e trabalhar com o que considerava a promessa

¹⁸⁴ KAEL em KELLNER, 2000.

original da formação do país. Em suas mãos, o documentário se tornou um genuíno instrumento de historiografia, um canal para análises político-sociais.

De Antonio rechaçava, sempre que possível, termos em geral associados ao jornalismo, em especial o de “objetividade”. Era também severo em suas críticas ao telejornalismo – muitos de seus filmes nasceram da urgência que sentia por uma alternativa à cobertura “ahistórica e apolítica” do jornalismo. Entretanto, o jornalismo também passou por um momento de virada teórica, totalmente oposto à perspectiva das notícias como “manipulação”, que caminhou para uma investigação marcada pelo crescente interesse pela ideologia. A vasta literatura sobre o jornalismo produzida nos anos 70 reconhece o poder do jornalismo não apenas na projeção social dos tópicos, mas também no seu poder de enquadrar esses tópicos como um recurso de discussão pública. Muitos veículos e repórteres, ao acentuarem o seu papel social e político, transformaram o jornalismo em - mais do que uma prática profissional - um instrumento cívico.

Neste sentido, os correspondentes de guerra, essas figuras cercadas de romantismo, apresentam um curioso campo de aproximação com o cinema de De Antonio. Em guerra, o jornalismo assume a unhas e dentes toda uma mitologia original que coloca os jornalistas no papel de “servidor do público”, que procura a verdade, que protege os cidadãos contra os abusos do poder, atuando no papel de contrapoder do a quem doer, como um “herói” do sistema democrático. Foi assim na cobertura da guerra do Vietnã. O jornalismo nunca foi o mesmo depois do Vietnã, e não só nos EUA. Mudou definitivamente de patamar, atuando em um novo nível de cobrança do poder e exigência de rigor na apuração dos fatos. Fiquemos com dois exemplos: Peter Arnett e José Hamilton Ribeiro. Difícil encontrar um repórter mais compromissado com o objetivo de difundir conhecimentos e orientar a opinião pública para a promoção do bem comum do que Arnett; enquanto Hamilton Ribeiro escreve para corações e mentes, em um relato intenso e dramático que perdura para além dos fatos.

A filmografia de De Antonio também foi tocada pela guerra. Seu melhor e mais influente filme, “No ano do porco” (1969) combina uma variedade enorme de material de arquivo com entrevistas mordazes para recontar a história do Vietnã e da guerra de maneira radicalmente discordante da versão oficial do governo americano. O trabalho de

correspondentes como Arnett e Hamilton é essencialmente o mesmo: enquanto o primeiro se insere em um jornalismo mais tradicional, trabalhando de perto com conceitos como a objetividade (que nem sempre implica imparcialidade); o segundo, depois que uma mina lhe tirou a perna, envia suas reportagens do hospital em relatos em primeira pessoa, costurando as notícias que lhe chegam com os horrores que testemunha. Assim como De Antonio, eles também desafiam o poder na sua manifestação mais completa, em uma missão pela verdade, fundindo evidência e argumento, acinzentando a fronteira entre a moral e a ética.

De Antonio e o documentário como prática política

Em meados dos anos 60, os novos, leves, e sincrônicos equipamentos tornaram possível o nascimento de novas formas de documentário. Essa década também seria marcada pela crescente tensão no campo político. A teoria esquerdista do cinema na Europa e no terceiro mundo deu continuidade a uma discussão estética e política iniciada nos anos 30 por Bertholt Brecht, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, entre muitos outros, consolidando uma forte crítica de inflexão marxista ao modelo realista dramático operante tanto na ficção quanto no documentário. O novo documentário dos anos 70 é basicamente uma resposta ao clima político do fim da década precedente. Este novo documentário pode ser condensado na figura inquieta de Emile De Antonio.

Pioneiro na utilização de entrevistas e material de arquivo para organizar argumentos históricos complexos sem um narrador, De Antonio não tinha nenhum interesse nem no cinema verdade francês e muito menos no cinema direto americano, que segundo ele, não estavam preocupados com análises históricas e eliminavam o aspecto político do documentário. Seu cinema traça um histórico político dos eventos cruciais dos EUA da guerra fria, produzindo um impacto significativo tanto na forma do cinema documentário quanto no documentário enquanto prática política. De Antonio praticava e defendia um cinema independente e politicamente comprometido.

É curiosa a relação de De Antonio com o cinema. Sua súbita paixão pela sétima arte foi na verdade uma completa reversão de suas primeiras impressões. Membro de uma família de imigrantes intelectuais (pai e avô eram professores; o primeiro era tradutor de Lucrecio), De Antonio, assim como seu pai, entendia o cinema como uma espécie de ópio moderno para o povo, algo a ser evitado – apenas algumas poucas exceções eram admitidas: Chaplin, Renoir, Rossellini e os Marx Brothers. Seu primeiro contato profissional com o cinema se deu na distribuição do clássico beat “Pull my Daisy” (1959), baseado em peça de Jack Kerouac e co-dirigido por Alfred Leslie e Robert Frank. De Antonio se envolveu no projeto quando Frank decidiu dublar o filme para o francês.

Fascinado pela experiência de “Pull my Daisy”, De Antonio acabou se firmando em um grupo de jovens cineastas experimentais que se auto-intitulavam “The New American Cinema Group”, uma espécie de organização artística formada no fim de 1960. Como membro do conselho executivo, ele se juntou a nomes como Frank, Leslie, Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Jonas e Adolfas Mekas, Shirley Clarke e Daniel Talbot. Inspirados em filmes como “Pull my Daisy” e “Sombras” (1959), de John Cassavetes, o grupo se ajudava em ousados filmes de baixo orçamento. De Antonio acreditava ser esse o melhor lugar para aprender a fazer filmes com poucos recursos, mas algumas divergências internas o levaram a deixar a organização.

Logo em 1961, De Antonio começaria a produzir seu primeiro documentário. Ele e Dan Talbot, companheiro do “The New American Cinema Group”, buscavam alternativas para suprir a sala de cinema The New Yorker Theater. Ambos consideraram a possibilidade do uso de produções televisivas. Os dois também concordavam que uma audiência judicial de 1954, em que o senador Joseph McCarthy acusava o Secretário de Defesa, Robert T. Stevens de proteger oficiais com tendências subversivas, era o que de mais excitante a TV havia exibido. Talbot então lhe sugeriu um filme sobre o evento. A idéia era fazer uso de um riquíssimo arquivo de imagens que documentava a audiência em questão. O filme já tinha até nome: “Point of order”, uma referência aos constantes pedidos de ordem de MacCarthy durante a audiência. De Antonio obteve acesso as mais de 188 horas de imagens, pertencentes a CBS, e Talbot contratou um experiente montador (Paul

Falkenberg) e um jornalista (Richard Rovere) para escrever a narração. A primeira versão de “Point of order” não agradou: “foi um completo desastre”.¹⁸⁵ De Antonio decidiu assumir o filme sem nenhum tipo de ganho, contratou outro montador (Robert Duncan) e desistiu de vez da narração. Aos poucos, se consolidava o desejo por um drama político, extraindo uma história concisa e coerente de uma colagem de imagens.

A primeira exibição pública do filme se deu em 1963 no Museu de Arte Moderna de Nova York. Em janeiro do ano seguinte, “Point of order” entraria em cartaz no Beekman Theater em Manhattan, sob muitos elogios da crítica especializada. De Antonio denominou sua técnica de “teatro dos fatos” e posteriormente de “filme de compilação”. “Point of order” nos mostra um extremamente carismático McCarthy atacando o exército, a CIA e seus advogados, assim como a senadores democratas e até mesmo ao presidente Eisenhower. Trata-se de um documentário sobre a queda de um demagogo. A idéia era deixar que essa e outras questões nascessem e evoluíssem com o filme. O documentário termina com um McCarthy isolado, enquanto seus aliados e “inimigos” deixam a sala de audiência em uma atmosfera de aparente desgosto em relação ao senador. Esta é, no entanto, uma cena ocorrida no meio da audiência. O espectador não saberá disso, muito menos que McCarthy, apesar de alguns arranhões, se sairia vitorioso da audiência. De Antonio cola as imagens à sua disposição de modo a externalizar sua maneira de ver o evento, optando por um desfecho simbólico que explicita a condenação moral do cineasta em relação senador e indica a futura derrota de McCarthy frente ao senado dos EUA.

O sucesso crítico e comercial de “Point of order” abriu espaço para a figura de De Antonio, que teve muitas portas abertas e novas possibilidades para seguir em sua análise social dos EUA em documentários por toda a década de 60. Antes de se aventurar em três de seus melhores trabalhos (“Rush to Judgement”, “No ano do porco” e “Millhouse: a White Comedy”), o documentarista passaria um ano inteiro pesquisando uma técnica mais afinada com seus interesses. Entre documentários experimentais, telejornalismo e vídeos para a TV, De Antonio chegou a “um estilo brechtiano de cinema”, definiria ele à “Film Comment”.¹⁸⁶

¹⁸⁵ CITADO por LEWIS, 2000: 32.

¹⁸⁶ DE ANTONIO em KELLNER, 2000: 31.

“Point of order” representa na verdade uma forma rudimentar da técnica de colagem que De Antonio solidificaria em seus documentários seguintes. Em “Rush of Judgement”, em um tom marcadamente mais didático, o documentarista justapõe declarações oficiais, entrevistas, e imagens de arquivo para questionar as investigações sobre o assassinato do presidente Kennedy.

De Antonio desenvolvia um método então incomum de se fazer documentários, baseado em parte no que ele entendia por “colagem”, conceito artístico que havia aprendido com os amigos Jasper Johns e Robert Rauschenberg. O resultado era uma técnica denominada de “filme de compilação”, um misto de imagens de arquivo e entrevistas que colocavam o passado e o presente em uma tensão dialética que apenas a audiência poderia resolver. Neste sentido, De Antonio assume a forte influência da primeira geração de cineastas soviéticos e desloca o sentido político para o terreno da linguagem. “Os primeiros cineastas russos tinham uma técnica de colagem. Era isso que Eisenstein estava fazendo, apesar dele nunca ter usado o termo ‘colagem’. Mas o que os teóricos russos estavam dizendo era idêntico ao que eu tirei de raízes intrinsecamente americanas: ao colocar dois elementos juntos no processo de montagem, se você o fizer da maneira certa, você desenvolve uma coisa muito maior do que a soma dessas duas partes”.¹⁸⁷

“Rush of Judgement” ainda estava em cartaz quando dois professores, Terry Morrone e John Attle, convocaram De Antonio para realizar um documentário que contestasse a versão oficial do governo americano e fosse uma alternativa para grande parte da cobertura jornalística sobre o conflito no Vietnã. Em 1967, ainda eram poucos aqueles que denunciavam a desastrosa incursão americana no país. De Antonio era completamente contrário ao envolvimento dos EUA no Vietnã (o cineasta chegou inclusive a ser preso em um protesto em frente ao Senado americano, em 1972) e não estava nem um pouco satisfeito com a cobertura da guerra pela TV. O documentarista era severo em suas críticas ao telejornalismo, que, segundo ele, exibia um emaranhado de fragmentos descontextualizados: “Ao transformar a guerra em algo cotidiano, a televisão como que a deixava de lado. Eu queria trazê-la de volta”.¹⁸⁸ Sua resposta seria o uso de

¹⁸⁷ DE ANTONIO em KELLNER, 2000: 113.

¹⁸⁸ CITADO por LEWIS, 2000: 78.

imagens televisivas para construir uma forma de anti-televisão que celebrasse sua total falta de neutralidade e instigasse o debate.

Muitos filmes foram realizados em oposição à escalada do exército americano no Vietnã. Mas era preciso esperar um cineasta corajoso como De Antonio para termos uma aproximação política e histórica do evento. O cineasta diria que “queria fazer uma arma intelectual contra a nossa guerra no Vietnã. Não bastava ser contra a guerra. Por que estávamos lá? Como fomos parar lá? Fazer um filme que não fosse nem uma aula, nem um grito”.¹⁸⁹ Na verdade, o filme era os dois. Ao fazer um documentário que expressava o background histórico do conflito no Vietnã ao mesmo tempo em que conclamava os espectadores a tomarem partido em relação ao envolvimento dos EUA, De Antonio reuniu um poderoso acervo de imagens e um punhado de entrevistas reveladoras em uma ousada forma documentária.

Depois de dois anos de longa pesquisa, De Antonio lança seu melhor e mais influente filme. “No ano do porco” é mais um “filme de compilação”, feito da colagem de entrevistas e de um amplo material de arquivo que De Antonio pesquisou em vários países. O próprio título do filme já sinalizava a simpatia de De Antonio pela posição vietnamita e seu apreço por uma perspectiva histórica. Mais tarde ele diria: “Naquele momento, me pareceu que o trabalho mais passional que eu poderia produzir seria um filme que tratasse da história do Vietnã, que fosse até onde as imagens de arquivo me permitissem, que cobrisse toda a guerra, de seus primeiros dias até a Ofensiva Tet em 1968, o ano em que completei o filme”.¹⁹⁰ “No ano do porco” analisa o drama vietnamita desde sua origem, no período colonial, até o ano de 1969, estabelecendo os nexos necessários de compreensão da guerra em curso.

“No ano do porco” começa em silêncio. Metade da tela nos mostra uma estátua de um soldado da Guerra Civil Americana. Após alguns segundos, surge o título do filme acompanhado na faixa sonora por um crescendo de um motor de helicóptero ou algo parecido que de repente engasga como que por falta de gasolina. Temos então uma

¹⁸⁹ DE ANTONIO em KELLNER, 2000: 99.

¹⁹⁰ DE ANTONIO em ROSENTHAL e CORNER, 2005: 94.

colagem de imagens: a lápide de um soldado americano morto na guerra pela independência com a seguinte inscrição: “Quando soube da revolução, meu coração se alistou”; um militar no Vietnã com o dizer “Faça a guerra, não a paz” pintado em seu capacete; e um senhor vietnamita se curvando em reverência na medida em que se afasta da câmera. O som então muda. Difícil de identificar: temos uma combinação de vários helicópteros crescendo ao fundo – segundo Lewis, nesta cena os projetionistas corriam para diminuir o volume do cinema - enquanto uma nova colagem de imagens, entrecortadas pela tela preta, aparece: um monumento da Segunda Guerra; a imolação de Thich Quang Duc; um soldado americano armado até os dentes; um menino vietnamita fumando um cigarro; um memorial ao Coronel Robert Gould Shaw e suas tropas formadas por negros. Silêncio. O vice-presidente Hubert Humphrey cita um versículo: “Abençoados aqueles que fazem a paz”. Silêncio em tela negra novamente. Humphrey continua sublinhando a necessidade e a dificuldade de se fazer a paz. O presidente Lyndon Johnson surge então questionando a razão dos americanos serem tão duros consigo mesmos e afirmando que o país “nunca esteve tão bem”. O título do filme aparece pela segunda vez, encerrando essa poderosa introdução que pontua à sua enigmática maneira, um a um, os diversos temas do filme.

Em “No ano do porco”, De Antonio desenvolve um método de entrevista, com um estilo todo particular de “cabeças falantes”, que evita alguns dos principais problemas da narração com voz off, em particular a onisciência autoritária e o reducionismo didático. O documentarista não se coloca acima da história, nem sempre aceita a palavra das testemunhas, e não adota estratégias retóricas que restrinjam a compreensão histórica ao pessoal. Em “No ano do porco” De Antonio promove uma confluência de diferentes versões e argumentos, contestando as afirmações de seus entrevistados sempre que julga necessário. Bill Nichols explica: “A estratégia expositiva de De Antonio (...) deixa claro que nenhum depoente diz toda a verdade. A voz de De Antonio (subentendida, mas cuja presença controladora se deixa perceber) faz com que os depoentes se confrontem de modo a produzir para o filme um ponto de vista singular, diferente daquele defendido por

qualquer um dos depoentes (na medida em que inclui essa própria estratégia de contraposição)”.¹⁹¹

Essa “voz de De Antonio”, como sublinha Nichols, ganha forma em uma série de estratégias auto-reflexivas. Essas estratégias servem ao propósito do filme e funcionam como instrumentos de distanciamento brechtiano, além de serem claramente perceptíveis ao espectador. Por vezes ouvimos, por exemplo, a voz do cineasta conduzindo as entrevistas, e os entrevistados às vezes se dirigem diretamente à câmera sem nenhum desconforto. Mais uma vez, De Antonio não quer esconder as sementes do argumento em torno do qual se dá “No ano do porco”. “Como o historiador Bruce Cumings escreveu, ‘De Antonio assume a posição de metahistoriadores como Michel de Certeau e Dominick LaCapra’, que enfatizavam a dimensão ficcional e ideológica da construção da ‘verdade’ histórica””.¹⁹²

O fato é que De Antonio não tinha dúvidas a respeito do que pretendia dizer com seu filme. “No ano do porco” é um retrato da tragédia moral em que os americanos estão imersos. Em um momento em que grande parte da imprensa e da opinião pública ainda acreditava que os EUA poderiam ganhar a guerra, o documentarista foi o primeiro a demonstrar que ela já estava perdida. No entanto, apesar de toda sua parcialidade, De Antonio não impõe seu ponto de vista. “Este filme nasceu de minha ira, raiva e paixão, mas sabia que estes sentimentos, por melhores que sejam como motivações, não estão corretos quando estruturam um filme, porque aí você termina então apenas com um pôster que grita: ‘Out of Vietnam!’”.¹⁹³

Apesar de negar furiosamente termos como “objetividade”, De Antonio está em uma missão pela verdade, trabalhando as inconsistências entre as versões oficiais e os acontecimentos tais como de fato ocorridos, e construindo credibilidade para seus argumentos. O cineasta argumenta. “No ano do porco” evolui como um teorema. A montagem tem uma função comprobatória. Ela não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta as alegações sugeridas pelo poder

¹⁹¹ NICHOLS em RAMOS, 2005: 59.

¹⁹² CITADO por LEWIS, 2005: 102.

¹⁹³ DE ANTONIO em ROSENTHAL e CORNER, 2005: 94.

de persuasão ou convencimento de suas representações. E assim, “Argumentos se somam a argumentos, num rigoroso raciocínio que conduz a uma conclusão irrefutável: a guerra não pode ser vencida”.¹⁹⁴

Apesar das duras críticas ao envolvimento americano, “No ano do porco” teve seu merecido reconhecimento, sendo inclusive nomeado ao Oscar – De Antonio se diverte lembrando do desconforto de Fred Astaire ao anunciar a candidatura de seu longa. Em meio ao furor político e cultural do final dos anos 60 e início dos 70, De Antonio estava em seu auge. Ainda em 1968, ele faria outro “filme de compilação”, “America is Hard to See”, um documentário que registrava as manifestações que varreram os EUA e simbolizavam uma profunda crise do liberalismo americano. Pouco depois, ele já estaria trabalhando em outros dois projetos. Em 1970, De Antonio começou a produzir um documentário sobre o mundo de arte novaiorquino pós-guerra, “Painters Painting”, um projeto que seria adiado por alguns anos. Seu filme seguinte seria um ataque satírico ao então presidente Richard Nixon, “Millhouse: A White Comedy”. Entretanto, os trabalhos posteriores não chamaram tanta atenção. Em meados dos anos 70, com a fragmentação dos movimentos de esquerda, De Antonio se encontrava isolado e incapaz de captar somas de dinheiro equivalentes às que levantou quando tratando de McCarthy, do assassinato de Kennedy, da guerra do Vietnã ou do presidente Nixon.

Correspondentes, ou quando o jornalismo vai a guerra

Assim como o cinema, o jornalismo também está envolto por realidades maiores, externas, que condicionam seu comportamento, seu estudo, sua prática, num jogo contínuo de ação-reação com o seu contexto. Em meados dos anos 60, em diversos países, a onda de protestos invadiu o espaço das universidades e colocou os seus membros diante de novas e emergentes perguntas. A imprensa passou a ser investigada pelo ângulo da ideologia, estimulada pela influência de certos autores marxistas, como o italiano Antônio Gramsci, bem como pela redescoberta da natureza problemática da linguagem. Os jornalistas voltavam a pensar seus laços com a teoria democrática. No entanto, essa mudança de paradigma indica menos uma evolução do que um retorno a um

¹⁹⁴ SALLES, 2003: 179.

ideal original da profissão jornalística que afirmava seu caráter “militante”, contrariando os discursos “técnicos” das modernas empresas jornalísticas defensoras de um conceito distorcido de “objetividade”.

Desde suas origens o jornalismo sempre foi um fórum para o discurso político. Como sublinham Bill Kovach e Tom Rosenstiel, em 1947, uma comissão legislativa, a Hutchins Commission, considerou essa missão uma obrigação essencial do ofício, em segundo lugar depois da verdade. A imprensa já nasceu engajada, como um instrumento fundamental para romper o monopólio de poder exercido pelas monarquias absolutistas. O jornalismo vive em interação com a opinião pública, veiculando suas tendências e divergindo delas quando pensa necessário; reivindicando para si o papel de instituição moral, responsável pela transparência não só dos preceitos éticos admitidos pelos cidadãos, mas pela legitimação dos valores culturalmente estabelecidos como bons ou maus na prática social. O jornalismo medíocre informa por informar. O autêntico jornalista informa e forma. Cria e orienta a opinião pública: “E nisso representa um papel na coletividade e faz do jornalismo (...) uma arte social por excelência”.¹⁹⁵

Nada como uma guerra para o jornalismo reafirmar sua dimensão política e seu compromisso social com a opinião pública. Em guerra, o “pólo ideológico” da profissão (que define o jornalismo como um serviço público, orientando e defendendo os cidadãos de eventuais abusos de poder) se impõe ao “pólo econômico” (que nos alerta para o fato de o jornalismo ser um negócio altamente lucrativo). Autorizado a ser os ouvidos e os olhos remotos do público, o repórter deve chamar pra si o papel de “cão de guarda” da democracia. A imagem do correspondente de guerra, autêntico herói que em nome da verdade se aventura em lugares perigosos, reverbera pela história do jornalismo, e, apesar do romantismo, tem o seu fundo de verdade. Basta pesquisar os registros de coberturas jornalísticas que vão desde a guerra civil na Grã-Bretanha, em meados do século XVII, passando pela Revolução Francesa, no final do século XVIII, pela chamada guerra Peninsular, no começo do século XIX, e pelas duas grandes guerras do século XX.

¹⁹⁵ BELTRÃO, 1960: 81.

Neste sentido, nenhuma guerra foi tão marcante quanto a do Vietnã. O Vietnã transformou-se em um corte como nenhum outro no jornalismo do século passado. Quase dois mil repórteres passaram por lá. Quarenta e oito morreram em combate. Dezoito foram dados como desaparecidos. Em resumo, os jornalistas e o jornalismo tornaram-se parte da trama dessa guerra. Pela primeira vez havia condições técnicas para a TV operar no conflito (câmeras pouco pesadas, operáveis por equipe reduzida), e por uma razão ou por outra (entre elas o fato de que, por questões de formalismo internacional, a guerra não ficou oficialmente na mão dos americanos), os acontecimentos correram meio soltos, permitindo, como não se vira antes e como dificilmente se veria depois, uma estranha e ampla liberdade de imprensa. Ao contrário da Segunda Guerra Mundial, quando era consenso que os americanos estavam do lado certo do conflito e seus correspondentes pareciam apenas contribuir para elevar o moral dos rapazes e tranquilizar as famílias em casa, os repórteres do Vietnã foram os primeiros a denunciar o envolvimento não declarado dos EUA no país, contestando as versões oficiais e registrando a morte de milhares de americanos no front de batalha.

Entre os muitos correspondentes que estiveram por lá destacaremos dois. O primeiro é o brasileiro José Hamilton Ribeiro, repórter da revista “Realidade”. Lançada em 1966 pela Editora Abril, a “Realidade”, por sua natureza e concepção, ostentava um estilo de resistência à ditadura militar com um jornalismo com ambições estéticas, inspirado no novo jornalismo americano, baseado na vivência direta do jornalista. A abrangência da postura militante de seus repórteres e o fato de o Vietnã ter se tornado uma pauta de nível mundial, fizeram a publicação enviar um de seus melhores jornalistas para cobrir o conflito. “O que leva um jornalista a uma cobertura de guerra ou a uma situação de perigo, um pouco é vaidade; um pouco é espírito de aventura; um pouco é ambição profissional; e muito, mas muito mesmo, é a sensação, entre romântica e missionária, de que faz parte de sua vocação estar onde a notícia estiver, seja para ali atuar como testemunha da história, seja para denunciar o que estiver havendo de abuso de poder

(político, psicológico, econômico, militar), seja para açoiar a injustiça, a iniquidade e o preconceito. Após tudo isso, uma pitada de falta de juízo”, explica Hamilton.¹⁹⁶

Era para ele ficar 40 dias no Vietnã, mas o jornalista acabou pisando em uma mina durante a cobertura e perdeu uma de suas pernas. No dia 20 de março de 1968, o fotógrafo japonês Shimamoto pediu ao jornalista brasileiro que o acompanhasse em uma batida de soldados americanos na “estrada sem alegria”, em Quang Tri, no norte do país. A missão seria mais uma operação de limpeza da “companhia D”, uma unidade americana, em uma das regiões mais perigosas da guerra. Em um terreno repleto de minas, Shimamoto ganhou a sua foto de capa com a imagem do próprio Hamilton ferido. A viagem rendeu duas matérias na “Realidade” e um livro, “O gosto da guerra” (publicado em 1969), composto por relatos dramáticos de seu acidente, dos meses que o antecederam e dos que se seguiram penosamente, enquanto estava no hospital Nha Trang, no Vietnã.

Em “O gosto da guerra”, ressaltando a dificuldade de se cobrir a guerra por Hanói, do lado comunista, o jornalista esclarece seus objetivos no Vietnã: “O projeto da minha reportagem na guerra tinha duas partes: uma, do lado sul (americano); outra, do lado norte (comunista). A idéia era ver a guerra dos dois lados, para chegar depois, a uma descrição isenta e imparcial (isso é possível numa guerra? Duvido, mas a ordem era tentar). Como o visto para o norte não saía e nem sairia, como soube depois, o jeito foi começar pelo sul – e ficar por aí mesmo (...) Só entrava no Vietnã do Norte jornalista previamente avalizado pelo PC de cada país, quer dizer, só neguinho que estava a fim de falar bem”.¹⁹⁷

Hamilton também se apressa para contextualizar o momento pela qual passava a guerra quando aterrissou no conflito: “A fase americana da guerra do Vietnã havia começado três anos antes. Após vencer os franceses, que dominaram a Indochina por quase um século, os partidários do líder comunista Ho Chi Minh tiveram de aceitar, por ingerência internacional, a divisão do Vietnã em dois países. Ao norte, a capital Hanói, ficou a

¹⁹⁶ HAMILTON, 2005: 103.

¹⁹⁷ HAMILTON, 2005: 108.

República Socialista do Vietnã; ao sul, capital Saigon, a República do Vietnã, formalmente um país democrático. Era uma divisão artificial e desde o começo se sabia que um lado engoliria o outro; a questão era só uma: qual?”.¹⁹⁸ Por vezes, o repórter investe em uma perspectiva histórica: “Bertrand Russel, o extraordinário velho inglês, escreveu que a resistência do vietnamita à força armada da maior potência do mundo para conseguir sua libertação só tem um paralelo na História. Foi no século XVIII, quando um povo pobre fez guerra com a maior potência de então – a Inglaterra – e a venceu: foi o povo americano na luta pela independência”.¹⁹⁹

O primeiro dos textos publicados na “Realidade” conta sobre o seu acidente, como tudo aconteceu e como foram os atordoantes dias no hospital. Aos poucos, Hamilton se apercebe e transmite o absurdo daquela guerra: “Papo furado, o Vietcong nem tem hospital. Algumas aldeias que controlam mantêm um serviço de assistência médica, quase sempre dirigido por mulheres que nem são médicas. Lembro-me do capitão Whitekind: - Os vici não fazem prisioneiros porque não têm para onde levá-los, assim como não têm para onde levar os feridos. Também jamais se rendem; mesmo atingidos, mantêm a posição e lutam até morrer (...) Esta guerra é errada demais. De um lado, 20 minutos para transportar um ferido do campo de batalha para o primeiro hospital (mais rápido do que em Nova York); de outro, um camarada lutando até morrer porque os companheiros não têm hospital para onde levá-lo”.²⁰⁰

No hospital, Hamilton produz uma curiosa colagem com as notícias que recebe através de jornais, os recortes históricos, sua experiência nos campos de batalha e seu próprio acidente, concluindo pouco a pouco que os EUA nunca ganhariam a guerra. Em uma análise sobre o tamanho das forças envolvidas no conflito, ele se pergunta: “Como é que os americanos, assim tão fortes e organizados, não conseguem bater esses miseráveis guerrilheiros? Questão de convicção. (...) Há, assim, 2,5 milhões de soldados lutando do lado americano no Vietnã do Sul, contra uma população masculina, adulta, de 4 milhões e meio de Sul Vietnamitas. Isto é, há mais de um soldado ‘aliado’ para cada dois vietnamitas desarmados, famintos, preocupados em arranjar comida para os filhos. Se

¹⁹⁸ HAMILTON, 2005: 128.

¹⁹⁹ HAMILTON, 2005: 50.

²⁰⁰ Idem.

nem assim, com essa relação fantástica e absurda de soldado para civis, os EUA não ganharam ainda a guerra, é porque nunca mais vão ganhá-la. Go home, rápido!”.²⁰¹

O jornalista brasileiro se esmera no texto, confunde sua experiência pessoal com o tema retratado, e se aventura em uma experimentação estética e sensorial. Hamilton aquece o leitor nos momentos iniciais da leitura, marcando por vezes um dado clima psicológico. É curioso observar como Hamilton se apodera de elementos do cinema como cortes de tempo e espaço, inversões da lógica convencional para justapor, avançar em flash forward antecipando o tempo, recuar em corte para o passado em flash back, quebra de ritmo, e assim por diante. Mais o que talvez mais chame atenção seja o espírito democrático e a preocupação política que alimenta as matérias e o livro de Hamilton. O fato de um jornalista ter uma opinião sobre o tema não torna necessariamente o seu trabalho menos objetivo. A postura de um repórter que noticia uma guerra como a do Vietnã sem se alterar, sem tomar uma posição, não é objetiva.

O neozelandês Peter Arnett é outro bom exemplo. Roberto Pompeu de Toledo o define como “o homem de todas as guerras”, um correspondente que estreou no Vietnã (onde ganhou um Pulitzer em 66) e, de lá pra cá, cobriu quase todas as guerras, grandes ou pequenas (do Chipre ao Afeganistão, de El Salvador ao Golfo). Ao contrário de Hamilton, Arnett opera em um jornalismo mais convencional, leva a sério termos como objetividade e imparcialidade e sua missão social enquanto jornalista. O correspondente neozelandês tem ainda plena consciência da dimensão daquilo que escreve e deixa sempre entrever que a “verdade” que ele busca e eventualmente transmite é no máximo um pedaço de um enorme quebra-cabeça. Mais famoso por ter sido o único jornalista a transmitir o bombardeio de Bagdá durante a Guerra do Golfo em 1991, Arnett cobriu o conflito no Vietnã para a Associated Press e foi um dos que primeiro enxergaram os erros da intervenção americana.

Arnett, jovem, esbanjando vitalidade e crença em sua profissão a ponto de atravessar o Mekong a nado, com um artigo entre os dentes, para transmiti-lo, chegou ao Vietnã muito cedo, em 1962. Ele fez parte do grupo inicial. Em “Ao vivo do campo de batalha”,

²⁰¹ HAMILTON, 2005: 50 e 51.

Arnett partilha suas memórias e lembra que as autoridades não compreendiam porque os jornalistas não defendiam o esforço de guerra como os repórteres da Segunda Guerra e da guerra da Coreia. “Eu guiava as minhas reportagens adotando a atitude de Mau Browne, que não se deixava intimidar. Ele era um páreo duro para as autoridades oficiais que tentavam orquestrar nossa vida profissional. Desde a sua primeira semana no Vietnã, em 1961, irritou as autoridades. Ele notou, logo no começo, que o envolvimento americano era muito maior do que se suspeitava e descobriu que os pilotos americanos estavam realizando missões de combate contra o vietcong (...). Mau recusou-se a tomar parte na conspiração de silêncio exigida pela embaixada americana e pelo governo de Saigon e passou sua teimosia para mim”.²⁰²

O correspondente neozelandês esteve no Brasil para o I Seminário Internacional de Jornalismo em 2001 e sublinhou uma vez mais a necessidade de se quebrar com uma regra não declarada segundo a qual numa guerra havia um indissolúvel grupo de interesses ligando governo e nação, governo e imprensa, e nação e imprensa. “Eu estava em Saigon nos anos 60, um jovem repórter nos meus vinte e poucos anos, atuando junto com outros jovens repórteres, e nós olhávamos para a guerra do Vietnã de outra maneira, pois analisando os dados, as mortes dos jovens americanos, o grande número de baixas, as perdas também do lado vietnamita, nós perguntávamos: ‘por que essa luta está sendo travada?’, ‘Essa política é boa ou ruim?’, ‘E os políticos e diplomatas, estão fazendo um trabalho bom ou ruim?’. Nós tínhamos perguntas sobre o que o governo dos EUA fazia. Assim, para responder a essas perguntas nós íamos para o frente de batalha investigar. Nós não ficávamos em Saigon falando com diplomatas.”²⁰³

Arnett não se contenta com uma relação simplista de causa e efeito. Ele opera em um jornalismo interpretativo e parece trabalhar com um conceito de casualidade múltipla para chegar uma leitura ampla e precisa sobre o conflito. Assim, o talento de Arnett manifesta-se em sua habilidade na apuração de informações e em sua perspicácia para confrontar distorções e contradições entre as versões oficiais e os acontecimentos. Em 1968, ele visitou uma cidade chamada Metre, que os vietcongs haviam então ocupado. Em função

²⁰² ARNETT, 1994: 92.

²⁰³ ARNETT em PENA, 2005: 193.

disso, o exército americano ordenou ataques constantes à cidade. Metre foi quase inteiramente destruída, e 400 civis morreram. Quando entrevistou o oficial responsável, um major, perguntou-lhe o que haviam feito. Ele respondeu: “Bem, nós tivemos de destruir a cidade para salvá-la”²⁰⁴, uma frase que se tornaria famosa e cuja ironia seria amplificada por Arnett em sua matéria.

Arnett acreditava ser capaz de informar o público americano e o mundo da necessidade de reavaliar a política americana para o conflito. “Dizíamos não apenas que o que acontecia lá não era bom, mas também que o próprio governo mentia, pois afirmava que tudo estava bem, que estávamos ganhando a guerra. Mas nós dizíamos que não havia luz no fim do túnel”.²⁰⁵ Entretanto, ele não tinha ideologia nem partido a defender: “Desde o começo da guerra até o fim eu vi o Vietnã como uma fonte de notícias, não uma cruzada por um ou outro lado. Eu acreditava que obter informação era um objetivo digno de ser alcançado, e a verdade, a maior aspiração de um repórter”.²⁰⁶ Nem Hamilton nem Arnett se afirmam como elo não contaminado à realidade. Enquanto o primeiro sublinha que a imprensa não pode nem deve ser neutra ‘a priori’ porque ela não está acima dos conflitos, o último nos lembra que a objetividade jornalística não cria uma contradição na formulação política da profissão. A informação não se torna objetiva quando a sua subjetividade é negada, mas sim quando ela é confrontada com a realidade empírica. Aproximar-se da realidade não implica abrir mão de sua própria opinião, mas estar aberto para que suas idéias sejam derrubadas pela observação empírica.

Moral, ética e virtude

Neste capítulo, documentário e jornalismo se aproximam como práticas cívicas, como instrumentos de utilidade social e política. A política sempre foi o grande assunto do jornalismo. Descrita freqüentemente como o “quarto poder” ou como um “cão de guarda” que fiscaliza o poder a serviço do cidadão, a imprensa vive em uma tensão permanente e insolúvel entre um pólo econômico e um outro ideológico. Para o documentário, a função social é um legado que persiste de diferentes maneiras. Desde

²⁰⁴ ARNETT em PENA, 2005: 197.

²⁰⁵ ARNETT em PENA, 2005: 194.

²⁰⁶ ARNETT, 1994: 359.

John Grierson, por partir de uma contigüidade com o real, o documentário é percebido como um gênero que se presta a analisar aspectos históricos, fazer denúncias, dar voz às minorias, revelar aspectos desconhecidos da vida cotidiana. Assim como o jornalismo no Vietnã se reconciliou com a sua dimensão política, afirmando um papel para além do de dar notícias, o documentário em Emile De Antonio se retroalimenta de suas raízes inglesas e russas e se oferece como ferramenta de indagação e captura que deve trazer à luz a verdade.

São muitas as semelhanças entre o documentário de De Antonio e o jornalismo de correspondentes como José Hamilton Ribeiro e Peter Arnett. Seus respectivos filmes e reportagens interrogam a realidade em suas faces mais evidentes e verificáveis, produzindo verdades que funcionam como ferramentas para desmascarar a ficção que os poderes constroem e dissimulam nas entrelinhas da realidade. De Antonio e os correspondentes aqui destacados não acreditam em uma reprodução do real e entendem suas atividades como discursos que devem ser exacerbados enquanto tais; assumem uma posição social e politicamente situada, e adotam uma perspectiva interpretativa e muitas vezes histórica e uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição. E assim, as representações construídas, por não se deixarem aprisionar na univocidade e na totalidade, se afirmam em toda sua dimensão política.

Não deixa então de ser curiosa a completa aversão que De Antonio demonstra pelo jornalismo. Uma aversão que não foi propriamente questionada. O cinema de De Antonio seleciona, organiza, hierarquiza, traduz e confronta diferentes verões para os acontecimentos mais importantes dos EUA durante a guerra fria, recorrendo a uma série de regras e práticas voltadas para dotar seus argumentos de credibilidade. Seus filmes estão preocupados com a fixação da realidade, com a revelação de certas verdades, e produzem assim montagens históricas que nos alertam sobre abusos de poder. Em uma interessante entrevista, o pintor Jean-Michel Basquiat pergunta ao amigo documentarista se ele se via como um jornalista. O cineasta se apressa em dizer que não, acrescentando

algumas acusações à profissão jornalística como de praxe, ao que Basquiat responde: “Pra mim, você parece um real jornalista verdadeiro”.²⁰⁷

Em suas muitas entrevistas, percebe-se uma certa confusão quanto ao conceito de “objetividade”. De Antonio rechaça o termo, essencial, como se sabe, ao funcionamento do jornalismo. Ele diz: “A objetividade seria possível no tipo político de filme que eu faço? Minha resposta é não. Porque parto de um conjunto de crenças e de sentimentos dos quais não posso nem quero abrir mão. Não posso ser objetivo em relação à guerra do Vietnã”.²⁰⁸ Em outra ocasião ele acrescenta: “Não pretendo ser objetivo: apenas mostro o que penso serem as condições objetivas do funcionamento da máquina presidencial e da sociedade americana. O meu empenho político consiste em querer modificar estas condições. O conceito de objetividade num filme é uma ilusão”.²⁰⁹ No entanto, em suas declarações, “objetividade” parece por vezes associada à busca do cinema direto por uma realidade não contaminada; noutras, objetividade estaria intrinsecamente ligada a imparcialidade; em ambas, objetividade surge mais uma vez como negação da subjetividade.

Pierre Bourdieu (1997) já afirmou que os jornalistas possuem “óculos especiais” através dos quais vêem certos acontecimentos e não outros. A percepção da realidade é sempre feita a partir de uma perspectiva: depende de quem observa, de quando, de onde. A notícia é um gênero narrativo produzido por uma comunidade profissional inserida em uma empresa e, simultaneamente, o produto de um processo organizado que implica uma perspectiva prática dos acontecimentos. Os fatos relatados pelo jornalismo são construídos de forma complexa, a partir de um sujeito que percebe a realidade por meio de um conjunto de preconceitos, ideologias, carências, interesses pessoais ou organizacionais e outras muitas idiossincrasias. Concluir daí que não existe objetividade jornalística é o mesmo que supor que, por não gerar um acesso não mediado a realidade, o documentário também não.

²⁰⁷ BASQUIAT em KELLNER, 2005: 132.

²⁰⁸ DE ANTONIO em KELLNER, 2005: 221.

²⁰⁹ DE ANTONIO em KELLNER, 2005: 85.

Desde de “Point of Order”, De Antonio opera com uma metodologia de pesquisa e de rigor na apuração de fatos, fontes e informações. Como bem sublinha Nílson Lage (2001), as palavras-chave para a objetividade jornalística são pesquisar, investigar, levantar informações, procurar derrubar as teses tidas até o momento como certas através de novos enfoques, de fontes que ainda não foram ouvidas e de perspectivas que ainda não foram consideradas. Em “No ano do porco” surgem diferentes pontos de vista. Ao longo do filme, De Antonio contesta muitas versões oficiais. Ele justapõe, por exemplo, diferentes visões sobre o que aconteceu no Golfo de Tonkin. Enquanto um oficial americano afirma o ataque como legítima defesa, um operador da marinha, assim como um senador democrata americano, sublinha que os bombardeios no norte do Vietnã eram pura agressão. Em outra seqüência, um general americano sublinha o tratamento exemplar oferecido aos prisioneiros, enquanto um veterano da guerra afirma sem pestanejar que “os presos eram executados como uma política padrão”.

Objetividade implica pluralidade de observação e relato, pluralidade de fontes, e canais, receptores. Mas não basta apenas ouvir fontes que apresentem os muitos lados de uma questão. Muitos autores apontam isso. Gaye Tuchman afirma que a objetividade serve por vezes como um ritual estratégico usado para evitar críticas ao trabalho dos jornalistas e até eventuais processos na justiça,²¹⁰ além de conduzi-los a uma certa indiferença diante da realidade. O papel da imprensa não é informar ligeira e frivolamente sobre os fatos que acontecem, ou censurá-los com maior soma de afeto ou adesão. Existe o jornalista que só relata o fato; há aquele que procura causas e efeitos do fato; e há ainda aqueles que fundem causas e efeitos com suas experiências. Este é certamente o caso de correspondentes como José Hamilton Ribeiro e Peter Arnett. Suas reportagens não são discursos quotidianos, indiferentes, imediatamente consumíveis, mas textos onde se desenvolve o que se passa, da narrativa do fato para a crítica da sociedade.

É importante lembrar que o significado original do termo “objetividade”, como já destacamos, está ligado à idéia de que não se pode considerar as notícias como a expressão absoluta da realidade; e que o fato de um jornalista não ter uma opinião sobre o tema ou abdicar desta não torna necessariamente o seu trabalho mais ou menos

²¹⁰ TUCHMAN em TRAQUINA, 1999.

objetivo. Um jornalista que não se deixa contaminar, que não se empenhe em revelar os absurdos de uma guerra como a do Vietnã, não estará sendo honesto e muito menos objetivo. Em determinado momento, por exemplo, Hamilton é bem objetivo quando recorre a uma colagem de fatos, fundindo evidência e argumento, bem ao estilo de De Antonio:

“Esta guerra é muito estúpida, não adianta ficar medindo a dor de um e de outro, importa é acabar logo com ela. Fico pensando em alguns fatos que já aconteceram nesta vergonhosa Guerra do Vietnã. Um – Wilfred Burchett, jornalista australiano, cita um ataque aéreo americano numa região do Vietnã do norte quando se despejou uma bomba para cada sete pessoas. Dois – Arthur Schlesinger Jr., historiador americano registra que os EUA lançam por mês no Vietnã, mais tonelagem de explosivos do que fizeram cair, mensalmente, em toda a Europa e África, na segunda guerra mundial. Três – Moshe Dayan, o general israelense, assistiu aos americanos lançarem numa clareira da floresta vietnamita vinte uma mil bombas de arroyo. Ficou perplexo; eram mais bombas do que Israel tinha usado em duas guerras: a da Independência e a de Suez. Quatro – Neil Sheehan, do ‘The New York Times’, estudando o bombardeio indiscriminado de aldeias no Vietnã, chegou à conclusão de que muitos deles ocorriam por causa de dois fatores: a) as autoridades sul vietnamitas os solicitavam para ‘mostrar serviço’; b) os americanos os executavam porque têm aviões e bombas demais. Cinco – pilotos americanos descobriram que numa ilha perto de Hanói havia uma bateria antiaérea que, de vez em quando, disparava contra seus aviões. Promoveram tamanho bombardeio na ilha que ela afundou para sempre no Oceano. Com gente, cavalo, cabrito, galinha – tudo que estava em cima”.²¹¹

Assim como De Antonio, Hamilton e Arnett não têm dúvidas quanto ao que querem com suas reportagens. Os três desenvolvem discursos onde as vozes das personagens e/ou as provas documentais servem de suporte material para a evolução de um argumento: os EUA estão mentindo e não ganharão a guerra. De Antonio teve pouco mais de dois anos para realizar “No ano do porco” e nunca pisou no Vietnã. Hamilton, em grandes reportagens inspiradas no novo jornalismo americano, mescla sua experiência no campo

²¹¹ HAMILTON, 2005: 37 e 38.

de batalha com as regras da redação jornalística. E Arnett opera quase que diariamente com as técnicas mais tradicionais do lead, da pirâmide invertida, da atualidade e do furo. São vias diferentes que não deixam de ter seus pontos de contato ao longo do caminho e que chegam a uma mesma conclusão. Enquanto o cineasta faz do documentário um instrumento de historiografia e militância, os correspondentes vislumbram a objetividade jornalística sob a ótica do direito à informação, trazendo a questão para o campo democrático, possibilitando a difusão de diferentes versões dos fatos, honestamente construídos.

É preciso ressaltar ainda que essa afirmação da dimensão política de suas respectivas atividades é de natureza eminentemente ética. A própria natureza do documentário e do jornalismo é ética. O jornalismo só consegue cumprir sua função social quando ético. Não é preciso nem mesmo mencionar a possibilidade de más intenções na composição das notícias, mas apenas as exigências técnicas da profissão. Uma apuração mal feita conduz a desvios éticos, do mesmo modo que uma edição descompromissada. Na apuração, é um imperativo tanto ético quanto técnico ouvir todos os lados envolvidos e ser fiel aos diversos pontos de vista no momento de registrá-los. Na edição, é preciso dar o peso devido a cada um dos aspectos que fazem parte da história, um peso que reflita a importância que eles têm na realidade.

Não é muito diferente no campo do documentário, mesmo para aqueles cineastas que, diferentemente de um De Antonio, não acreditem que a atividade tenha que desempenhar um papel social, político ou pedagógico. O documentarista, por exemplo, tem que estar sempre atento ao fato de que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. O antropólogo e cineasta David MacDougall (1998) descreve as inúmeras metamorfoses sofridas pela pessoa filmada ao longo do processo que a transforma, de pessoa em personagem, e ressalta que o filme é sempre uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência. João Moreira Salles concorda com MacDougall e sintetiza a questão da seguinte maneira: “... meu argumento é que não conseguimos definir o gênero

(documentário) pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem”.²¹²

Entretanto, as discussões sobre este tema nos campos do jornalismo e do documentário tendem a evidenciar uma certa confusão entre “ética” e “moral”, ou limitam-se a uma tentativa de construir uma ética meramente normativa, ameaçando efetivamente a liberdade de imprensa do jornalista e a liberdade artística do cineasta. Há ainda uma espécie de consenso nos estudos de Cláudio Abramo e Francisco Karam, no jornalismo, e Bill Nichols, no documentário, entre muitos outros, quanto à percepção de que repórteres e cineastas parecem resistir ao debate público sobre a dimensão ética de seus comportamentos. Eugênio Bucci (2002), por exemplo, sublinha que uma das formas de resistir à discussão é justamente distorcer a sua essência, fazendo com que o debate gire em torno de normas que tratam na verdade de etiquetas: como os profissionais devem se comportar, como devem se apresentar em público, como devem tratar as informações.

Quando se recorre à bibliografia sobre o tema, uma leitura um pouco mais atenta já deixa entrever a dificuldade de se definir de modo preciso as fronteiras entre ética, moral e até mesmo etiqueta. Muitas vezes, dependendo do autor, os termos mais parecem sinônimos. Por vezes têm seus significados trocados entre si: o sentido atribuído por uns ao termo “ética” é atribuído por outros ao termo “moral”, e vice-versa. Por isso vale a pena tentarmos esclarecer o significado dessas palavras, e o uso que faremos delas aqui.

A confusão que existe entre os conceitos de “moral” e de “ética” decorre em especial da própria etimologia destes termos. Um tem origem no latim (“mores”) e o outro no grego (“ethos”), palavras que partilham a mesma significação e remetem, sobretudo, à noção de costume. No entanto, ao longo dos tempos, “moral” passou a denominar um conjunto de valores que orientam o comportamento do homem em sociedade, valores que são adquiridos pela educação, pela tradição e pelo cotidiano - Durkheim, por exemplo, explicava a moral como a “ciência dos costumes”. Já a “ética” passou a indicar a reflexão e o debate sobre como o homem deve se comportar no meio social, e sua finalidade é estudar, explicar e influenciar a própria moral. Toda sociedade institui uma moral, isto é, valores

²¹² SALLES, 2005: 71.

concernentes ao bem e ao mal, ao permitido e ao proibido, e à conduta correta e à incorreta, válidos para todos os seus membros, que se expressam em ideais, prescrições e proscricções. A ética se debruça e questiona estes valores, estes hábitos, estes comportamentos, interrogando sua origem, seu sentido e sua justificação, transformando-os em problemas, objetos de pensamento, objetos de reflexão e elaboração.

A moral deve ser entendida a partir seu caráter eminentemente social, como algo adquirido, como herança preservada pela comunidade. Moral não é algo abstrato nem subjetivo. Ela passa pela subjetividade, mas é concreta e objetiva, compreensível a partir do amplo leque de relações sociais que o ato humano comporta - dependendo das circunstâncias objetivas, o caráter social da moral tende a se impor como algo asfixiante à individualidade. Uma das preocupações do ser humano ao se comportar moralmente é saber distinguir o bem do mal. O sujeito moral, ao se perguntar como deve agir em determinada situação se aproxima de questões teóricas e abstratas tais como: Em que consiste o bem? Qual o fundamento da ação moral?

E assim, ao colocar estas questões na mesa, entramos no campo da ética. Nossas dúvidas quanto às decisões a tomar não manifestam apenas nossa relação com determinado universo moral, mas também põem à prova nossa consciência ética, pois exigem que decidamos o que fazer, que justifiquemos para nós mesmos e para os outros as razões de nossas decisões e que assumamos todas as conseqüências delas. O campo da moral é aquele no qual somos permeados pelos valores, prescrições e proscricções que herdamos de nossa inscrição num certo universo social. O campo da ética é o lugar em que a experiência dos bons costumes ou dos deveres é posta em questão. A ética tem por fim discutir as noções e princípios que fundamentam a conduta moral.

Quando, na linguagem e na prática social, falamos em “ética profissional”, aludimos, na verdade a essas duas dimensões: de um lado, ao caráter normativo, até jurídico, de preceitos que regulamentam determinada profissão a partir de estatutos ou códigos éticos específicos. De outro, ao exercício de reflexão e crítica em relação a esses preceitos, com vistas ao seu aprimoramento ou à sua mudança, sempre que situações inesperadas tragam à tona problemas ou questões para os quais os preceitos sejam inadequados, insuficientes

ou indesejáveis. Essas mesmas dimensões são visíveis na separação didática frequentemente realizada entre os problemas teóricos da ética: de um lado, as reflexões sobre os problemas gerais e fundamentais (como liberdade, consciência, bem, valor, lei e outros); de outro, a análise dos problemas específicos, de aplicação concreta, como os problemas dos códigos de ética profissional.

Cineastas e jornalistas pertencem a organizações e instituições com seus próprios padrões e costumes. Mesmo os cineastas mais independentes geralmente se vêem como artistas profissionais que seguem uma carreira. O conflito é inevitável nessas condições. Ao longo dos anos, com a divisão social do trabalho, com os avanços tecnológicos, com a complexidade e a especificidade do trabalho jornalístico e dos documentaristas, ambas as produções ficaram marcadas por muitas discussões no campo ético. Atualmente, inúmeras empresas de comunicação e federações/associações profissionais subscrevem algum código de conduta, expressando limites e obrigações no campo ético.

Assim, em nome do pacto narrativo com o espectador/leitor, ou pelo compromisso com os atores sociais representados, ou em função de uma suposta missão cívica, repórteres e cineastas respeitam e são avaliados pelo cumprimento de seus códigos de ética. O Código de Ética do Jornalista Brasileiro, por exemplo, está em vigor desde 1987, depois de aprovado no Congresso Nacional dos Jornalistas. Segundo a Federação Nacional dos Jornalistas brasileiros (Fenaj), o documento "fixa as normas a que deverá subordinar-se a atuação do profissional nas suas relações com a comunidade, com as fontes de informação, e entre jornalistas".²¹³ As punições previstas incluem desde advertência até expulsão do sindicato respectivo. Os códigos para o jornalismo são mais formais, institucionalizados e difundidos por meio de diversos manuais de redação. Mas o documentário, apesar de ser um gênero muito variado e à margem da indústria, também tem os seus códigos, mesmo que informais.

É natural que na busca do bem comum, as reflexões éticas sobre a moral no âmbito profissional sejam conduzidas no sentido de se chegar a um grupo de normas ou regras

²¹³ Código de Ética do Jornalista Brasileiro. Disponível online em:
http://www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf

comuns. Mas, o que acontece quando um indivíduo se baseia em ideais que não correspondem aos valores prevalecentes em sua profissão? Será ele considerado antiético? Ou, pelo contrário, ficará marcado como um homem à frente de seu tempo? Onde reside a moral para um cineasta (parafraseando a pergunta que formulava Serge Daney sobre o cinema de Syberberg e que pode tranquilamente ser estendida aos jornalistas)? O documentarista ou repórter deve se nortear apenas pelos códigos de ética vigentes? Ou ele pode legitimamente arriscar-se no exercício ético de questioná-los?

O documentário de De Antonio e o jornalismo de Hamilton e Arnett trazem algumas respostas. Em seus filmes e reportagens, sentiram-se forçados em diversas ocasiões a romper com os códigos de ética de suas profissões. Em “Ao vivo do campo de batalha”, Arnett relata um incidente em que, intimado por um major americano, quase teve que pegar em armas para se defender de um ataque vietcongs. Em uma outra guerra, a segunda contra o Iraque (um conflito que manchou a história dos correspondentes, com repórteres cobrindo a guerra a bordo de tanques americanos), Arnett foi despedido pela NBC por ter concedido uma entrevista para a rede iraquiana de TV criticando a imprensa americana. Ele diz: “Naquela noite minha carreira plena de êxito como repórter da NBC foi transformada em cinzas. E por quê? Porque eu declarei o óbvio para a televisão iraquiana: que o calendário de guerra dos EUA caiu em pedaços. Fiz tais comentários para estações de televisão de todo o mundo e agora estou a fazê-los outra vez para o Daily Mirror”.²¹⁴

Em “Point of Order”, De Antonio fecha o filme com a imagem de Joseph McCarthy sozinho, abandonado. O filme não nos explica que o senador se saiu vitorioso e que a cena em questão se dera no meio da audiência. O documentarista explica: “Essa seqüência não está contextualizada cronologicamente, ela foi construída, mas é a mais pura verdade e pra mim é com esse tipo de verdade que o documentarista tem de lidar”.²¹⁵ De Antonio, um pesquisador de grande habilidade, tampouco abre mão de usar as imagens que julga imprescindíveis para o seu filme. Uma das imagens mais extraordinárias de “No ano do porco” nos mostra Ho Chi Minh a bordo de um navio de

²¹⁴ ARNETT, 2003.

²¹⁵ DE ANTONIO em KELLNER, 2005: 91.

guerra francês, cercado por imponentes oficiais da Marinha inimiga, no dia em que a França concede o armistício. “Acabavam-se as negociações, era uma cena simbólica, porque a guerra havia mesmo acabado, e assim que Ho deixa o navio, com os franceses o saudando, ele tira o cigarro de sua boca e, da maneira casual que lhe é característica, o joga para o outro lado. Eu tinha que ter aquela imagem”.²¹⁶ De Antonio encontrou essa imagem num arquivo do governo francês. Não quiseram cedê-la. Ele não pensou duas vezes e a roubou.

O documentarista é ainda mais específico quando trata de algumas seqüências de “No ano do porco”. Em uma entrevista para a TV pública de Nebraska, ele é perguntado sobre uma determinada colagem que gerou muitas críticas e ressentimentos por parte do exército americano. Trata-se da justaposição de um coronel com um sorriso nos lábios e um olhar indiferente, e uma mulher vietnamita em frangalhos e com medo, com uma aldeia em chamas ao fundo. De Antonio respondeu: “Ao contrário do que diziam, não faz nenhuma diferença se aquelas imagens correspondiam a um mesmo tempo e espaço, porque as coisas se deram dessa forma em um sentido moral. Moralmente, me senti com todo o direito de colar essas imagens desse jeito”.²¹⁷

A literatura sobre o campo do jornalismo e do documentário não considera nem Arnett nem De Antonio antiéticos. E não o são. A simples adoção de um código de ética sem reflexão (por costume, prudência ou medo) não indica um posicionamento ético. Os códigos de ética existem para serem cumpridos porque se espera, em tese, que tenham surgido do consenso. Um código tem a vantagem de por o preto no branco, de estabelecer alguns princípios que regem algumas tomadas de decisão. No entanto, só adquirem sentido se passam pelo crivo da crítica, pessoal e social, e da aceitação, pessoal e social. Na verdade, quando compreendida como nada mais do que regras e preconceitos cristalizados, “ética” pode se tornar uma possível forma de violência.

A simples existência da moral não indica a presença do exercício ético. É importante lembrarmos que uma série de autores, em especial no campo da filosofia (Freud, Nietzsche,

²¹⁶ DE ANTONIO em ROSENTHAL e CORNER, 2005: 95.

²¹⁷ DE ANTONIO em faixa extra do DVD de “No ano do porco”.

Bergson e Marx, entre outros), criticou a violência escondida sob a moral vigente. Em Marx, que afirmava que os valores da moral vigente eram hipócritas - não em si mesmos, mas porque eram irrealizáveis e impossíveis em uma sociedade capitalista - tratava-se de mudar a sociedade para que a ética pudesse concretizar-se. Bergson distingue duas morais, a fechada e a aberta. A primeira é o acordo entre os valores e os costumes de uma sociedade e os sentimentos e as ações dos indivíduos que nela vivem. A segunda é uma criação de novos valores e de novas condutas que rompem com a moral fechada.

Freqüentemente, não notamos a origem cultural dos valores, do senso moral e da consciência moral, mas não podemos esquecer que a moral é uma criação histórico-cultural. Michel Foucault nos lembra que a moral não se esgota no código moral, nas regras de conduta que são prescritas aos indivíduos e aos grupos, nem na conduta mais ou menos adequada a essas regras desses indivíduos e grupos. Entre as normas e a conduta moral que se avalia pelo cumprimento destas normas, há aquilo que o pensador francês chamou de subjetivação, os modos de conduzir-se, isto é, as maneiras pelas quais o indivíduo se transforma em sujeito de um comportamento ético e moral. A subjetivação é a dimensão propriamente ética da moral, ela diz respeito à constituição de um ethos, de um modo de ser.

Do ponto de vista do sujeito moral, a ética faz uma exigência essencial, e ela diz respeito à diferença entre passividade e atividade. Consciência, responsabilidade e liberdade são condições indispensáveis da vida ética. Para que haja conduta ética é preciso que exista um agente consciente e livre - o que não sinaliza apenas o poder para escolher entre vários comportamentos possíveis, mas o poder para se autodeterminar, dando a si mesmo as regras de conduta. As obras de De Antonio, Arnett e Hamilton são pontuadas por situações que demonstram que nem sempre a regra estabelecida/consagrada, em sua mera exterioridade de código de conduta, é o melhor caminho. Em outras palavras, normas descritas em códigos de ética podem e devem ser quebradas em nome de uma reflexão ética (pela adoção de um valor ou de uma posição normativa que põe em questão os valores estabelecidos).

Em resumo: a reflexão ética, por seu conteúdo instável e complexo, não pode ser integralmente generalizada em mandamentos. Em atividades como o jornalismo e o documentário, as exigências éticas ou a exigência de exercício ético não se medem única e exclusivamente pelo cumprimento de códigos estabelecidos. Para Bucci e Abramo, a ética é a própria essência do bom jornalismo ao moldar o caráter dos profissionais, de forma a levá-los sempre a atender a função pública e social de divulgar tudo o que é de interesse da sociedade de forma correta. Salles, como vimos, diz o mesmo em relação ao documentário: “eu diria que, observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem”.²¹⁸

E assim, o que se delineia é então mais uma vez a questão do engajamento e conseqüentemente a noção de virtude. Marilena Chauí explica: “Que é a virtude? Ser causa interna de nossos sentimentos, atos e pensamentos. Ou seja, passar da passividade (submissão a causas externas) à atividade (ser causa interna). A virtude é, pois, passar da paixão à ação, tornar-se causa ativa interna de nossa existência, atos e pensamentos. As paixões e os desejos tristes nos enfraquecem e nos tornam cada vez mais passivos. As paixões e os desejos alegres nos fortalecem e nos preparam para passar da passividade à atividade”.²¹⁹ De Antonio, Hamilton e Arnett são profissionais engajados e virtuosos. Como nos lembra Mayara Gomes (2004), uma das características da virtude é sua positividade: é enunciada afirmativamente e dispõe sobre a ação correta. No caso de jornalistas e documentaristas, ela se vincula ao um questionamento elementar: a verdade e o ser verdadeiro.

Talvez a grande diferença entre os campos do jornalismo e do documentário, como prova a demissão de Arnett durante a segunda guerra do Golfo, seja o fato de que a ética jornalística obviamente não se resume a uma normatização do comportamento de repórteres e editores, mas encarna também valores que só fazem sentido se forem seguidos tanto por empregados da mídia como por empregadores, e se tiverem como seus vigilantes os cidadãos do público. O documentário, por ser tradicionalmente um produto à margem da indústria cinematográfica, tem em teoria mais liberdade neste sentido, já

²¹⁸ SALLES, 2005: 70.

²¹⁹ CHAUI, 2003.

que as decisões, apesar das diversas fases de um filme, reportam a poucas ou por vezes a uma única pessoa. Mas perceber o jornalista estritamente como um “profissional” obediente a procedimentos predeterminados é um modo de reduzir sua importância e sua possibilidade transformadora.

Os Diários de Jonas Mekas e a Teoria da Biografia sem Fim

Nas últimas décadas, a contemporaneidade vem engendrando novas possibilidades de subjetivação. Se na modernidade, o nervo central do processo normativo de formação subjetiva era o conflito interno, o homem pós-moderno não mais presta contas a uma interioridade psicológica dilacerada, tampouco a valores supra-individuais ou a meta-narrativas tradicionais, de natureza religiosa, política ou histórica. Todas as atenções estão voltadas para o “eu”, uma vez que é a consciência ou o imaginário social que o vê, ou o quer, autônomo e livre para fazer suas escolhas, mostrando-se sempre flexível, competitivo, realizado, saudável e feliz. A modernidade legou-nos tanto a “liberdade” quanto o “desnorteamto”, a ponto de sentirmos que estão indissolivelmente ligados. No momento mesmo em que poderia celebrar sua vitória, o indivíduo se sente igualmente privado de seus papéis e identidades, desprovido de toda segurança ou função social claramente reconhecida.

O objetivo central deste capítulo é entender como produções documentais e jornalísticas têm refletido a enorme presença do biográfico em nossa sociedade. Quando constatamos que a cultura contemporânea está profundamente marcada pela produção biográfica, nos referimos mais uma vez não somente à vertiginosa expansão do mercado das biografias propriamente ditas, mas também à pulverização generalizada e à contaminação pela dimensão biográfica de grande parte dos produtos presentes no mercado e na mídia (com sua voracidade pelas confissões e por tudo que remeta a “vidas reais”, num campo que vai de blogues a reality shows). O projeto de se dizer (autobiográfico no sentido mais amplo) é uma necessidade do sujeito contemporâneo. O indivíduo pós-moderno, desgarrado de uma tradição que fala por ele e produz algum sentido para a sua vida, se vê compelido a falar, escrever, narrar e filmar.

A enorme presença do (auto)biográfico na cultura contemporânea é um sintoma e uma consequência de um novo contexto de paulatino desbalanceamento na organização subjetiva, do conflito interno para a preeminência da sensorialidade, da exterioridade, e da visibilidade instantânea. Este fenômeno da proliferação das narrativas do eu tem dois aspectos complementares. Por um lado, existe o impulso da escrita, e, por outro, há um reconhecimento social da importância deste tipo de narrativa. Estas produções ainda assinalam a reconfiguração das antigas fronteiras entre os espaços público e privado. Uma série de fenômenos contemporâneos se propõe a escancarar a minúcia mais “privada” de todas as vidas ou de uma vida qualquer, dos reality shows às revistas no estilo “Caras” e os programas de TV que se inscrevem na linhagem de um “Ratinho”. Documentário e jornalismo também são parte deste processo, fato que se expressa de muitas formas, da proliferação de documentários em primeira pessoa ao sucesso editorial de biografias e autobiografias.

A partir da década de 80, muitos realizadores continuaram a questionar a pretensa objetividade da imagem documental e mergulharam em uma produção assumidamente subjetiva - uma tendência que encontra cada vez mais espaço entre as novas gerações de cineastas e vídeo-artistas. Nestes filmes, muitos em primeira pessoa, a auto-representação se apresenta como um caminho para o reconhecimento e fortalecimento individual, amplificando os acontecimentos reais pelo imaginário e dando mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória. Essa nova modalidade de documentário comporta uma enorme variedade de estruturas narrativas e vem sendo dissecada por muitos teóricos contemporâneos, como Philippe Lejeune, Elizabeth Bruss, Michael Renov, Raymond Bellour, Jean-Claude Bernardet, Andrea Molfetta, Bill Nichols, entre outros.

Entre os cineastas que enveredaram por este novo caminho, Jonas Mekas é um pioneiro. Talvez seja o primeiro documentarista a combinar o impulso original do documentário de objetivação da realidade com diversas formas e estratégias de expressão de sua subjetividade. Em 1950, com uma câmera na mão, o lituano radicado em Nova York começou um filme que até hoje não terminou. Os registros de Mekas já deram à luz a nove

“filmes-diário”, finalizados entre 1968 e 2000. Depois de filmar (muitos anos depois), o cineasta acrescenta uma narração às imagens, fundindo o passado e o presente em fragmentos de memória. “Lost, lost, lost” (1976), o mais grandioso de seus filmes, é um documentário feito de momentos vividos pelo cineasta, por ele esquecidos, e agora retornados à existência graças à lembrança reavivada pelas imagens novamente vistas. Um diário fragmentado, lírico, cheio de lacunas, que narra à sua maneira a passagem do tempo. Mekas, como nos diz João Moreira Salles, é “o grande documentarista da memória”.²²⁰

Os jornalistas, por sua vez, encontraram nas biografias um meio para revitalizar a prática jornalística diária mais tradicional, e, sobretudo, um grande e lucrativo filão comercial. Nos últimos anos, a maior parte das biografias vêm sendo escrita por jornalistas. Cada vez mais, os profissionais da imprensa enveredam pelo jornalismo não cotidiano. Jornalistas de origem, Fernando Moraes e Ruy Castro, são, por exemplo, dois dos mais vendidos biógrafos do país. Em obras sobre personagens importantes como Olga Benário, Garrincha, Nelson Rodrigues, Assis Chateaubriand, Moraes e Castro trabalham de perto com o que aprenderam nas redações. Embora vivamos em uma época em que a realidade se apresenta de formas múltiplas e desconexas, esses autores defendem a idéia de que é possível construir histórias e identidades com coerência e estabilidade.

Ao rumarem para o campo da produção biográfica, repórteres costumam transpor todo o referencial epistemológico de sua atividade diária nas redações para o ramo de construção de identidades, produzindo narrativas que sustentam idéias como a de que o indivíduo é coeso e reconhecível ao longo do tempo, de que a vida que vivemos constitui uma unidade coerente e dotada de sentido. Alguns jornalistas se aperceberam desse, digamos, anacronismo. Felipe Pena, por exemplo, postula a necessidade de se incorporar complexidades a essas narrativas, e sugere um formato original de biografia: a dos “fractais biográficos”. O seu “Adolpho Bloch: Histórias, perfis e outros fractais biográficos” é uma biografia sem fim, que depende dos deslocamentos do personagem pelo espaço social e torna visíveis as identidades múltiplas de seu personagem.

²²⁰ SALLES, 2003: 161.

Os diários filmados de Mekas e muitos dos documentários em primeira pessoa mais recentes alimentam uma curiosa afinidade com os “fractais biográficos” de Felipe Pena. No quadro de isolamento do individualismo moderno como fazer do vivido na primeira pessoa, uma experiência compartilhável? Como é possível construir identidades que se propõem ainda coerentes, se, a cada dia, percebemos que as realidades se oferecem à nossa consciência de formas múltiplas? Mekas, filmes como “33” (Kiko Goifman) e “Passaporte húngaro” (Sandra Kogut), e o “Adolpho Bloch” de Pena, destacam a fragmentação da identidade, um passado que ainda se está por fazer, as lacunas. São obras que compartilham entre si um desvio da ênfase que ambos campos dão à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e variadas formas de representação da subjetividade.

Mekas e os documentários em primeira pessoa

Acompanhando as mudanças que estão acontecendo em todos os âmbitos – marcados pela aceleração, a virtualização, a globalização, a digitalização – a prática (auto)biográfica ganhou novas feições e especificidades e vem passando por uma proliferação sem precedentes por meios como a internet (blogs, fotoblogs) e o cinema (documentário performativo ou vídeos auto-retratos ou filmes autobiográficos). Nas últimas décadas, muitos documentários passaram a enfatizar os aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo. A própria característica referencial do documentário vem dando lugar ou se conciliando com uma função expressiva que afirma a perspectiva situada, concreta, e pessoal de um sujeito. Como atesta Michael Renov, “o sujeito no documentário tornou-se, com uma intensidade surpreendente, o sujeito do documentário”.²²¹

A questão da autobiografia e da auto-imagem designa um território onde se dá aquilo que Philippe Dubois assinalou como a encenação do sujeito por ele próprio. Esta trajetória, a da inserção/indexação do autor no interior da própria obra, é uma história que ainda vem sendo construída, mas que já possui uma tradição que remonta à literatura autobiográfica (em seus distintos formatos), ao auto-retrato pictórico e fotográfico. O debate teórico em

²²¹ RENOV em MOURÃO e LABAKI, 2005: 257.

torno do tema é cada vez mais intenso, pontuado pelos ótimos trabalhos de Elizabeth Bruss, Philippe Lejeune, Raymond Bellour e Renov. Em princípio, as dificuldades que a definição do termo autobiografia apresenta no contexto literário vêm se juntar à flutuação particular que se produz quando a palavra é deslocada em direção ao cinema, a ponto de se poder indagar até onde é legítimo fazê-lo.²²²

Na verdade, desde a década de 30 o documentário tem demonstrado muitas faces performáticas, mas elas raramente serviram para organizar filmes inteiros. Estavam presentes, mas não eram dominantes. Atualmente, o cineasta que autoriza e dirige o olhar da câmera tem se tornado cada vez mais objeto deste mesmo olhar. Neste processo, o “eu”, capaz de se juntar a outros “eus” soberanos, torna-se, como ressalta Renov, um foco de resistência, para além dos limites do narcisismo. Engajamento afetivo e contrato sentimental são as principais estratégias para se afirmar o lugar de fala político desses filmes. Seja em “Tongues united” (1989), seja em “History of memory” (1991) ou em “Nobody’s business” (1996), a cine-autobiografia tornou-se um instrumento para a associação do “testemunho público libertador com a terapia privada (...), erguendo pontes entre um self ativamente construído e um outro registrado”.²²³

É importante ressaltar o papel de Jean Rouch e em especial de Jonas Mekas como precursores das efusões confessionais dos profissionais do vídeo e do documentário contemporâneo. Ausente na literatura mais clássica sobre documentário, Mekas figura como um dos principais cineastas do underground americano dos anos 50. Entusiasta das produções alternativas da época, fundou em 1955 a revista “Film Culture”, e criou anos mais tarde o Anthology Film Archives, destinado à exibição e conservação de filmes de vanguarda, que administra até hoje. Em Mekas, o documentário se transforma em ensaio, em prática autobiográfica. Seu cinema monumental registra e expressa um processo, e

²²² Bellour, por exemplo, parte para uma distinção entre a autobiografia e o que ele chama de auto-retrato: “Por um lado, há a autobiografia; se quisermos conservar minimamente a substância da sua definição tradicional, somos forçados a constatar que no cinema ela se torna fragmentária, limitada, dissociada, incerta – perseguida pela forma superior de dissociação que nasce dos disfarces da ficção. Por outro, quando sua definição se torna realmente duvidosa, é porque ela encobre uma experiência que, por ser de natureza autobiográfica, é também seu contrário: o auto-retrato”. BELLOUR, 1997: 330.

²²³ RENOV em MOURÃO e LABAKI, 2005: 243.

constrói uma narrativa biográfica sem parágrafo final, em andamento, partindo, assim, da juventude do cineasta à sua maturidade.

Nascido em 1922, na Lituânia, Mekas e seu irmão, Adolfas, foram levados a um campo de concentração nazista em 1944. Impedidos de voltar para o país de nascença, sob o domínio soviético no fim da Segunda Guerra, os dois foram parar em um campo para displaced persons na Alemanha. Por lá, os irmãos tiveram acesso a filmes hollywoodianos. Incomodados com o que viram em “The Search” (1948), de Fred Zinnemann, filme que se passava em um campo como aquele em que viviam, os Mekas começaram a escrever roteiros e elaborar projetos para cinema. Em 1949, ambos imigraram para os EUA, se estabelecendo em Nova York. Duas semanas depois, os Mekas compraram sua primeira câmera, uma Bolex 16mm, e começaram a registrar seus cotidianos.

“Meus primeiros roteiros eram documentários com um pé na vanguarda. Eu os escrevi junto com meu irmão. Cheguei a enviá-los a Flaherty, mas ele disse: ‘Ninguém quer financiar meus filmes, como poderei te ajudar?’ Então, desisti daquilo e continuei a filmar, colecionando imagens, dominando o manuseio de minha Bolex. Com o passar do tempo, comecei a rever minhas filmagens. Pouco a pouco entendi que se tratava de uma espécie de bloco de anotações sobre minha vida em Nova York. Em 1965, já estava claro pra mim o que eu estava fazendo. Tratava-se de um bloco, de um diário. Mas até então eu não tinha lançado nada. Continuava a rever minhas filmagens, mas não montei nada até 1967, quando Gerald O’Grady ganhou algum dinheiro para um festival em Buffalo e queria incluir um filme meu. Ele me perguntou se eu queria mostrar partes de meus filmes diários. Foi quando montei ‘Walden’”.²²⁴

“Walden” ou “Diaries, Notes, Sketches”²²⁵ é o primeiro filme diário de Mekas, uma coleção de imagens que vão de 1964 a 1969. Trata-se de um documentário repleto de

²²⁴ MEKAS em FRYE, 2001.

²²⁵ Na verdade, o título original era “Diaries, notes, sketches”. A intenção de Mekas era que todos os filmes tivessem esse nome (seguido por diferentes subtítulos). Mas o nome em comum trazia uma série de problemas para os laboratórios, que tendiam a confundir os filmes. Mekas então abandonou a idéia. Ainda assim, “Diaries, notes, sketches” é subtítulo de “Walden”, “Lost lost lost” e “In Between”, sendo também usado para designar sua obra cinematográfica.

pequenas cenas do cotidiano, com uma “câmera-garrancho” que parece retrabalhar o “instantâneo” do cinema. O letreiro inicial do longa dedica o filme aos Irmãos Lumière. Percebe-se também um certo prolongamento da ação de Vertov, do “Cine-olho”. Esses impulsos originais do cinema de registro do mundo histórico se fundem a uma enorme variedade de sensações e sentimentos, à busca de uma expressão de si para o mundo. Em suas colunas sobre o movimento underground, Mekas postula: “Vamos filmar a morte deste século e o nascimento de um novo homem... Vamos contornar a terra com nossas câmeras, de mão em mão, com carinho; nossa câmera é nosso terceiro olho que nos guiará para frente... Nada deve ficar de fora, seja feio ou bonito, seja sujo ou limpo”.²²⁶

Depois de “Walden” e “Reminiscences of a Journey to Lithuania” (1971–1972), uma espécie de testemunho sobre sua primeira visita ao país natal desde a segunda guerra, Mekas montaria este que talvez seja seu filme mais emblemático: “Lost Lost Lost”. O longa narra os primeiros dez anos de Mekas e seu irmão no novo continente. Entre 1949 e 1963, os Mekas levavam sua Bolex onde quer que fossem, registrando imagens cotidianas, seus amigos, passeios e reuniões. “Lost, lost, lost” é a história de dois jovens perdidos e deslocados em uma terra estranha, saudosos da Lituânia natal, da família, dos amigos, da língua nativa. É também um documentário recheado de imagens inebriantes, de descobertas: os carros, os grandes espaços, o prazer de ir e vir.

“Lost, Lost, Lost” pode ser dividido em três partes: primeiro foca a comunidade lituana do Brooklyn; depois nos mostra as manifestações contra a Guerra do Vietnã e o esforço de Mekas para a publicação da revista “Film Culture” e a produção de seu primeiro filme (“Guns of the Trees”); a terceira e última parte é esteticamente muito mais livre e espontânea. O projeto de Mekas representa o esforço de um homem para registrar a passagem do tempo. A passagem do tempo se faz presente de diversas e curiosas maneiras. Em seu início, as imagens do filme refletem uma influência de um modelo social de documentário. Uma influência retrabalhada em conjunto com a narração e que aos poucos cede lugar uma orquestração complexa de imagens e sons. O estilo torna-se pulsante, instável, fragmentado, grãos explodindo na tela. “Lost, lost, lost” serve de testemunha e

²²⁶ CITADO por YUE, 2005.

prova do estilo de direção todo particular que Mekas desenvolveu ao longo do mais de um quarto de século percorrido pelas imagens do filme.

Mekas se interessa apenas por temas cotidianos. Seu filme se configura por meio da intimidade, tanto da observação do familiar quanto da criação de pequenos encontros. Na narração de outro filme, “As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty” (2000), ao nos mostrar os primeiros passos de seu filho, o cineasta explica estar compondo “uma espécie de obra-prima sobre o nada. Pequenas celebrações e alegrias... milagres do dia-a-dia, pequenos momentos de paraíso”. Em outro momento, Mekas lança mão do termo “filmeur” em detrimento da palavra “filmmaker”: “Na verdade, todos os meus trabalhos são um mesmo filme ainda em continuidade... A verdade é que não faço filmes: eu apenas continuo filmando. Eu sou um filmeur, não um film-maker. Também não sou um diretor, pois não dirijo nada. Apenas filmo”.²²⁷

A técnica de Mekas é única. O cineasta acrescenta uma narração às imagens filmadas às vezes anos e anos antes, lembrando-se da época em que foram feitas. É mesmo preciso observar o uso que Mekas faz da narração. Com razão, Renov nos chama atenção para a utilização estratégica da voz em off e sublinha suas funções melódicas, rítmicas e poéticas, ora em primeira, ora em terceira pessoa. Em “Lost lost lost”, o cineasta orchestra as dimensões pública e privada operando na fronteira do documentário com o filme de vanguarda. Mekas e seu filme vão caminhando juntos, no mesmo passo. Apesar de todo o esforço para se manter fiel a suas experiências pessoais, o autobiógrafo encara de uma maneira ou de outra a intrusão do imaginário em seu discurso. “Lost lost lost” nos faz lembrar do irreparável abismo entre experiência e sua representação exteriorizada, uma noção que o próprio título de seu filme sugere.

Estaremos sempre perdidos neste divórcio entre nosso desejo de recapturar o passado e a impossibilidade de revivê-lo. Em determinado momento do filme, Mekas revela seus motivos para continuar filmando: “Agora, faz parte de minha natureza, filmar. Tentar registrar as coisas pelas quais estou passando, nem que seja em pequenos pedaços. Eu perdi

²²⁷ Idem.

muita coisa e agora tenho esses pequenos pedaços para passar adiante”. A voz de Mekas é a de alguém profundamente ligado ao passado, mas que configura o presente e o documentário como um lugar ao mesmo tempo de memórias e esquecimentos, reminiscências e silêncios, de “pequenos pedaços”. O foco de sua narrativa não é nunca sua vida individual *per se* ou na sua personalidade. O que vemos não é uma narrativa linear que busca dar, em retrospecto, um senso de continuidade e unidade ao sujeito autobiográfico, mas uma narrativa aos pedaços de um sujeito fragmentado que se abre para e se identifica com múltiplas vozes. Mekas produz a si mesmo como uma singularidade em processo.

Em uma crítica de 1976 a respeito de “Lost, lost, lost”, Alan Williams sugeriu uma curiosa relação entre o projeto autobiográfico de Mekas e o espírito dos ensaios de Montaigne. O *insight* de Williams seria mais tarde desenvolvido por uma série de autores, em especial por Renov. O teórico concorda que, sendo uma forma narrativa que se presta à indeterminação, à digressão, à fragmentação, o ensaio é o modo que mais se aproxima dos filmes de Mekas: “É minha opinião que ‘Lost, lost, lost’ e Montaigne têm em comum uma preocupação inabalável tanto com a medida da visão, quanto com a medida das coisas”.²²⁸ Renov ainda se esforça em trazer o cineasta para o campo do documentário, afirmando que essa aproximação implica uma expansão do vernáculo documental. “Enquanto todos os documentários mantêm apenas o interesse em um pedaço do ‘mundo lá fora’, (...) o filme ensaio se volta com essa mesma intensidade para dentro”.²²⁹

Apesar de seu cinema ter sido, com algumas exceções, extremamente menosprezado no campo do documentário, quer por diretores quer por críticos, se não fossem os diários de Mekas a explosão da obra pessoal nos anos 90 poderia ter sido ainda mais difícil de ser assimilada pela tradição. Como vimos, esses novos filmes, devedores de Mekas, de tradições literárias, do ensaio, da autobiografia e da própria poesia, são rearranjados em estruturas narrativas não-convencionais. São obras que se situam nos intervalos, entre vídeo, película, imagem digital, documentário, história e memória, acompanhando um movimento maior em direção a hibridizações, e que exigem nosso engajamento afetivo,

²²⁸ RENOV, 2004: 73.

²²⁹ RENOV, 2004: 85.

nossa cumplicidade para com a visão de mundo apresentada, tornando o espectador (e não mais o mundo histórico) o seu primeiro referente: “em vez de uma aura de veracidade absoluta, temos a aceitação sincera de uma visão parcial, mas muito significativa; situada, mas apaixonada”.²³⁰

Do ponto de vista formal, esse novo documentário que explodiu na última década comporta uma enorme diversidade. Mas talvez o registro que mais se mostre devedor de Mekas, e que mais nos interessa nessa comparação com as biografias jornalísticas, seja aquele que Jean-Claude Bernardet denominou “documentários de busca”.²³¹ Com esta expressão nos referimos a filmes como, por exemplo, “33” (2003), de Kiko Goifman, e “Passaporte húngaro” (2002), de Sandra Kogut. São filmes que levantam questões que não se dirigem somente ao umbigo do artista, mas catalisam discussões que só podem ser colocadas por meio dele, assim como em Mekas. No entanto, aqui não se trata de um cinema da primeira pessoa, mas de um cinema feito por uma pessoa que se funde em um personagem.

Os filmes partem de um projeto bastante pessoal de seus realizadores: no caso de Goifman é o de encontrar sua mãe biológica; a missão de Kogut é obter o passaporte e a nacionalidade húngaros. À medida que os respectivos protagonistas vivem essas experiências, eles se constroem e se redimensionam. A partir daí os filmes procuram trabalhar a idéia de um eu/diretor, um eu/personagem, um eu/fotógrafo, um eu/brasileiro e um eu/húngaro, um eu/filho de mãe adotiva e um eu/filho de mãe biológica, entre muitas outras possíveis, e todas em uma só, em fusão. Essa multiplicidade está no centro de uma estrutura narrativa onde a consciência do eu é uma interpretação de sua própria trajetória, que encontra no documentário uma mediação privilegiada: o documentário como um instrumento de invenção da identidade, que transcende a existência prática e factual.

Jornalismo: entre a ilusão e os fractais

²³⁰ NICHOLS, 2005: 171.

²³¹ BERNARDET em MOURÃO e LABAKI, 2005.

Apesar de existirem relatos biográficos e autobiográficos no mundo ocidental desde a Antiguidade, foi somente com a emergência da modernidade que esses dois tipos de discursos se constituíram como gêneros acabados e reconhecidos como tais. O próprio termo “biografia”, por exemplo, já tinha sido cunhado na Grécia no final do período antigo, mas, como nos aponta Peter Burke (1997), aparece nas línguas inglesa e francesa apenas no final do século XVII e na língua alemã no final do XVIII. É importante notar que a biografia e a autobiografia progredem de maneira diretamente proporcional ao triunfo do individualismo ocidental. Nada surpreendente, de fato. Nos diversos gêneros da escrita íntima, os sujeitos modernos aprenderam a modelar a própria subjetividade através desse mergulho introspectivo, dessa hermenêutica incessante de si mesmo. Ao longo dos últimos séculos, a prática (auto)biográfica tornou-se cada vez mais presente, um dispositivo crucial da modernidade.²³²

Esta crescente presença do biográfico que adentra pela contemporaneidade é também alimentada tanto pelo jornalismo mais tradicional - que acinzentava cada vez mais a fronteira entre o público e o privado - quanto pelo jornalismo não cotidiano. Cada vez mais, jornalistas se vêem obrigados a mudar seus padrões, renovar seus leads e aperfeiçoar seus textos, encontrando na biografia uma lucrativa alternativa. Na verdade, as narrativas biográficas até já possuem uma certa tradição como um subgênero do jornalismo literário, tendo sido exploradas por muitos autores do novo jornalismo americano. O biógrafo é uma espécie de repórter. Seus recursos técnicos na apuração e na checagem das informações e na redação do texto provêm do jornalismo. E o profissional que escreve o livro é, quase sempre, um jornalista. Por conseguinte, a realidade essencial da grande maioria das biografias é determinada a partir das características e dos princípios que regem o jornalismo não cotidiano.

Podemos usar como exemplo a obra de Fernando Morais, que abandonou a correria das redações ainda na década de 1970 e vem, desde então, dedicando-se a aclamadas biografias como as de Olga Benário e Assis Chateaubriand, entre outros personagens. Moraes é

²³² Para se ter uma idéia, só a edição de biografias cresceu 55% nos últimos anos da década passada, de acordo com o Catálogo Brasileiro de Publicações.

provavelmente o biógrafo nacional mais bem-sucedido da atualidade. Seus livros são vendidos aqui e em outros 19 países e já ultrapassaram a marca de 2 milhões de exemplares. O autor não ignora o que aprendeu na redação. Ele opera a partir de princípios caros ao jornalismo como a apuração rigorosa, a observação atenta, a abordagem ética e a necessidade de se expressar claramente. Ruy Castro, outro biógrafo de sucesso com origem no jornalismo diário, revela: “O segredo está na apuração. Se você apura direito, se tem as informações, a história meio que se conta sozinha”.²³³ Moraes também parte dessa premissa: “Acredito que uma biografia começa a ficar boa quando o autor consegue tirar o defunto da cova e fazê-lo voltar a andar tal como ele realmente era”.²³⁴

Apesar do uso de recursos como o flashback, os relatos biográficos de Moraes ordenam os acontecimentos da vida de seus protagonistas de forma cronológica, na pretensão de que eles formem uma narrativa autônoma e estável, ou seja, uma história com princípio, meio e fim, formando um conjunto coerente. Moraes quer “tirar o defunto da cova” e promete sempre nada omitir. Assim, para atingir esse fim, toda sorte de estratégias narrativas, algumas pra lá de questionáveis, são utilizadas. “Chatô”, por exemplo, é repleto de diálogos e monólogos interiores. Para se ter uma idéia, a biografia começa com uma espécie de fantasia delirante:

“Inteiramente nus e com os corpos cuidadosamente pintados de vermelho e azul, Assis Chateaubriand e sua filha Teresa estavam sentados no chão, mastigando pedaços de carne humana. Um enorme cocar de penas azuis de arara cobria os cabelos grisalhos dele e caía sobre suas costas, como uma trança. O excesso de gordura em volta dos mamilos e a barriga flácida, escondendo o sexo, davam ao jornalista, à distância, a aparência de uma velha índia gorda. Pai e filha comiam com voracidade os restos do bispo Pero Fernandes Sardinha, cujo barco adernara ali perto, na foz do rio Coruripe, quando o religioso se preparava para retornar à pátria portuguesa. Quem apurasse o ouvido poderia jurar que ouvia, vindos não se sabe de onde, acordes do ‘Parsifal’, de Wagner. No chão, em meio aos

²³³ CITADO por PENA, 2006: 99.

²³⁴ MORAES em BENCHIMOL, 1995.

despojos de outros naufragos, Chateaubriand viu um exemplar do ‘Diário da Noite’, em cujo cabeçalho era possível ler a data do festim canibal: 15 de junho de 1556”.²³⁵

Moraes explicou em entrevistas que o delírio de Chatô fora revelado por ele próprio em um artigo escrito meses depois de uma trombose. Mas o biógrafo não faz referências a suas fontes ao longo do texto, deixando para citar apenas no final do livro a lista dos personagens entrevistados e a bibliografia utilizada. Questionado sobre este ponto, Moraes ressaltou que a inclusão de informações sobre as fontes implicaria “entupir o livro de notas, nos rodapés ou no final do volume”.²³⁶ As informações retiradas das fontes e encaixadas na narrativa não são colocadas “sob suspeição”, ou seja, não têm seus locais e mecanismos de produção investigados. Moraes tampouco separa com nitidez a sua fala enquanto narrador da transcrição dos documentos. Ele não leva em conta os complexos processos de recriação do passado, das relações entre o lembrar e o esquecer, que marcam o funcionamento da memória.

Em um período em que a concepção do indivíduo como ser unitário, que atravessa linearmente o período de uma vida, vem sendo fortemente contestada nas mais variadas frentes, as biografias jornalísticas parecem produzir a recompensadora sensação de que fazemos parte de uma grande coletividade capaz de comportar ídolos, heróis e celebridades, mesclando-os com situações triviais e cotidianas. Mas aquilo que havíamos situado inicialmente como sendo próprio do “eu” (auto)biográfico – a fixação de uma significação do sujeito - antes de constituir a totalização mítica da identidade do autor, torna-se, pelo olhar “pós-moderno”, uma ilusão de unidade. Felipe Pena (2004) sublinha o fato de jornalistas deslocarem todo um referencial epistemológico de sua atividade diária nas redações para o relato biográfico, tentando, na maioria das vezes, ordenar os acontecimentos de uma vida de forma diacrônica, na ilusão de que eles formem uma narrativa autônoma e estável. Pierre Bourdieu chama esta tentativa de “ilusão biográfica”, aquela que trata a história de uma vida como “o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção”.²³⁷

²³⁵ MORAES, 1994: 13.

²³⁶ CITADO por SCHIMIDT, 1997.

²³⁷ BOURDIEU, 2005: 185.

Mesmo sem ter consciência do hibridismo dessas produções e ainda tentando manter a mesma fidelidade a fatos e a visões coerentes de mundo, os biógrafos jornalistas são, para o pensador francês, cúmplices desta ilusão. Eles são os responsáveis pela criação artificial de sentido, já que têm interesse em aceitar a coerência da existência narrada. Associar a vida a uma estrada facilita a compreensão, a narração, facilita a venda. O sucesso das biografias no mercado editorial está certamente relacionado à opção da maioria dos autores em reconstruir o passado atribuindo significado aos fatos dispersos de uma vida. Estamos sendo seduzidos pela memória e comercializando a nostalgia, afirma Andréas Huyssen (2000). Mas tanto a sedução quanto o comércio vivem de um modelo epistemológico anacrônico que não contempla as transformações na experiência espacial e temporal do mundo contemporâneo.

Pena tem razão. Por não rediscutir uma suposta fidelidade (acrítica) aos fatos, tão apregoada nos manuais de redação, e ainda prometer totalidades e uma relação direta e transparente com a realidade e seus personagens, o jornalismo, apesar de ser um dos principais agentes da indústria das comunicações de massa, parece um tanto perdido diante das mudanças paradigmáticas. Biógrafos como Moraes e Castro evocam a história de uma pessoa, reinterpretando individualmente aspectos de um passado, de modo historicamente sequencial, em busca não de uma identidade comunitária, mas exclusivamente de uma coerência que satisfaça a lógica momentânea do mercado. Pena não acredita, ao contrário do que defende a lógica do jornalismo diário contemporâneo, “que seja possível construir histórias e identidades com coerência e estabilidade numa época em que a realidade se apresenta em formas múltiplas e desconexas, deixando clara a sua complexidade”.²³⁸

Mas o jornalismo está envolto por realidades maiores, externas, que condicionam seu comportamento, num jogo contínuo de ação-reação com o seu ambiente. E assim, novas estratégias biográficas estão surgindo. Como alerta Diana Damasceno, “escrever biografias em nossos dias requer consciência aguda do processo de reinterpretar o passado como forma particular de construção, sujeita a variados desdobramentos,

²³⁸ PENA, 2006: 71.

levando em conta que vidas podem ser entendidas como sistemas complexos”.²³⁹ Aos poucos, alguns biógrafos jornalistas se apercebem disso. O próprio Pena, para quem a linguagem não pode ser entendida como instrumento passivo de transmissão de informação, mas como um espaço produtivo de variados processos de comunicação interativos, desenvolveu em seu doutorado²⁴⁰ uma nova modalidade de biografia.

“Adolpho Bloch: Histórias, perfis e outros fractais biográficos” (2005b) é uma biografia sem fim nem começo, em que as fontes se transformam em autores e o biógrafo em mediador. Para “mediar” a obra, Pena consultou alguns poucos livros e entrevistou um número limitado e curioso de personagens, das esposas e dos amigos mais chegados de Bloch ao garçom que servia seu cafezinho e o ascensorista da “Manchete”, publicação de propriedade do personagem. O leitor pode começar o livro por qualquer página, em qualquer ordem, em qualquer sentido, e desfruta, inclusive, de versões diferentes de um mesmo caso. No centro de tudo isso, o computador e a Internet. Caso o leitor tenha alguma história para contar sobre Bloch, pode enviá-la para o site de Pena (www.felipepena.com) para que seja publicada nas próximas edições da biografia. “Adolpho” é uma narrativa sem preocupação cronológica, interativa e dividida em “fractais” ou capítulos nominais. Dessa forma, um capítulo conta histórias sobre o judeu, outro sobre o empresário, outro sobre o editor, e assim por diante. Cada história traz a referência de sua fonte, seja ela um livro, um amigo de Bloch, um arquivo ou, simplesmente, um leitor.

Ao trazer o estudo e a prática da narrativa biográfica para o interior da complexidade dos sistemas caóticos e para as pesquisas sobre as múltiplas identidades, Pena faz uso do conceito de “fractal”. O termo foi utilizado pela primeira vez em 1967 pelo matemático polonês Benoit Mandelbrot. Fractal ilustrava inicialmente o então novo conceito elaborado por Mandelbrot na análise das formas geométricas, mas o vocábulo passou rapidamente a caracterizar formas irregulares estudadas também em outras áreas, como a geologia e o mercado financeiro. Em resumo, fractal é uma figura geométrica não-dimensional com uma estrutura complexa. Os fractais são auto-similares e independentes em escala, ou seja, cada

²³⁹ DAMASCENO, 2002: 64.

²⁴⁰ A tese de doutorado de Pena, defendida na PUC-Rio em 2002, foi posteriormente publicada pela Muad sob o título “Teoria da biografia sem fim” (2004).

pequena seção de um fractal pode ser vista como uma réplica ou cópia em tamanho menor do todo. A auto-semelhança também significa recorrência, um padrão dentro de outro padrão. Padrões não necessariamente coerentes ou regulares que desenvolvem uma complexa e aparentemente desordenada ordem de construção.

Em resumo, a opção por uma biografia a partir de pressupostos da teoria dos fractais está diretamente ligada à impossibilidade de reconstruir a identidade como um processo baseado em unidades estáveis e coerentes. Pena faz dele as palavras de Merleau-Ponty: “em cada estágio de nossas vidas somos pessoas separadas que, acidentalmente, habitam o mesmo corpo e cujos vários ‘eus’ distintos tornam-se retrospectivamente entrelaçados por meio de uma falsa narrativa biográfica”.²⁴¹ Assim, os fractais biográficos de Adolpho Bloch referem-se a características centrais do personagem e têm o propósito de abordar as múltiplas e complexas identidades do biografado. Cada um dos 19 fractais/capítulos contém outros pequenos fractais/histórias que tomam o maior como referência, num total de 158 abordagens sobre o personagem. O fractal “O padrão”, por exemplo, se divide em 10 fractais auto-similares, porém diferentes, discordantes e complementares. “Adolpho Bloch” é como uma reunião de fragmentos a serem dotados de sentido. Pena recheia deliberadamente o texto de muitas lacunas. Não há um sentido de coesão, nem mesmo de estilo. O biografado é um personagem ainda por se fazer, construído por diferentes memórias, um quebra-cabeça de identidades plurais, mixadas, frágeis, instáveis.

Lacunas e identidades

Indivíduo liberto, o homem pós-moderno, não mais presta contas a uma interioridade psicológica baseada no conflito, nem tampouco a valores supra-individuais ou a meta-narrativas tradicionais, que sempre caracterizaram a subjetividade moderna. Uma das características centrais da cultura ocidental na contemporaneidade é a exacerbação da centralidade concedida ao valor do indivíduo. Este novo homem está entregue a uma experimentação sem limites sobre si mesmo, porque já não ancora sua identidade ou o sentido de sua existência em algo que transcenda sua própria experiência. Entretanto, no

²⁴¹ CITADO por PENA, 2004: 66 e 67.

momento mesmo em que poderia celebrar sua vitória, o indivíduo se sente igualmente privado de seus papéis e identidades, desprovido de toda segurança ou função social claramente reconhecida. A mesma globalização que intensifica as trocas e pulveriza as identidades, coloca em cena uma uniformização das figuras da subjetividade, próprias para cada setor do mercado. Neste sentido, os reality shows, mais que simples programas de entretenimento, souberam capitalizar as demandas por perfis identitários, por intimidades publicizadas e desejos de visibilidade.

No entanto, ávida pelo conteúdo biográfico, essa sociedade contemporânea e midiática, embora caótica e confusa, tem no caos outras possibilidades de emancipação. A concepção do indivíduo como ser unitário vem sendo fortemente contestada por diversos estudos recentes. Para o historiador Michel de Certeau (2006), cada homem deve ser entendido como um locus plural de determinações relacionais. No mesmo sentido, o sociólogo Pierre Bourdieu (2006), criticando o método das histórias de vida, opôs-se ao que chamou de “ilusão biográfica”, que se nega a admitir o sujeito fracionado e múltiplo da realidade. Delineia-se então uma outra tendência de representação e experiência do “sujeito”. Nos diários filmados de Jonas Mekas, nos “documentários de busca” de Kiko Goifman e Sandra Kogut, e nos fractais biográficos de Adolpho Bloch, sujeitos participam dessa imensa polissemia produzindo-se a si mesmos como uma singularidade em processo, resultado da combinação de diversas identidades que se articulam em redes flexíveis e inesgotáveis.

É importante observar que os filmes de Mekas e a biografia escrita por Felipe Pena operam em complexos processos de memória. O mundo que o cineasta lituano vê pelas lentes de sua Bolex não é uma tradução exata. O documentarista busca uma expressão de si para o mundo. Mekas é criatura e criador desse mundo apresentado em cena. Por vezes, parece não haver diferenças entre um mundo interior e um outro exterior. Em “As I Was Moving Ahead” ele explica: “O que você vê é o meu mundo imaginário, que não é nada imaginário, mas real”. Assim, a reconstrução do passado configura-se maleável e flexível, alterando-se à medida que a memória reinterpreta e re-explica os acontecimentos. Os fragmentos, as imagens de seus diários ganham significado pela memória. E essa busca é necessariamente exposta e problematizada.

Em um belo ensaio sobre a obra de Mekas, Yue Ginevieve (2005) lembra de uma conversa que teve com o cineasta. Em determinado momento, Mekas pegou sua câmera e se filmou dizendo: “Eu não lembro de quando eu tinha entre 15 e 25 anos”. Pouco depois ele se corrige: “Eu não quero lembrar”. Trata-se do período em que a sua Lituânia foi invadida pelos nazistas e sua família separada em campos de concentração. Mekas sublinha sua persistência em calar essas lembranças. De fato, a adolescência de Mekas talvez seja o único período de sua vida ausente de seus diários filmados e de seus trabalhos escritos. Essa recusa deliberada do cineasta de pensar em certas lembranças ressalta a importância das lacunas, de se aperceber daquilo que não está presente.

O princípio básico de “Adolpho Bloch” é a lacuna. O que nos é apresentado não é uma trajetória do individual, com começo, meio e fim demarcados, mas alguns episódios de sua vida. Roland Barthes (2003), cunhou o termo biografema para dar conta deste texto que fica entre o “ver” e o “não ver” que constrói um corpo que se percebe nas suas intermitências ou ainda, “na encenação de um desaparecimento-aparecimento”. Pena sublinha: “A história de qualquer coisa é apenas o que podemos saber sobre esta coisa, jamais a totalidade. A lacuna é onipresente. O passado não está pronto. Ele ainda está por fazer e articula-se no presente, ou melhor, na presença, onde elaboramos a memória e a transformamos em discurso.”²⁴² Assim, sem um centro estável, além da desarticulação da coerência do passado, há a possibilidade de novas articulações no presente. Em Mekas não é diferente. Uma das primeiras lições de “Lost, lost, lost” vem em off logo no início do filme: “Você nunca saberá o que eles pensam. Você nunca saberá o que a displaced person pensa à noite em Nova York”.

Os diários de Mekas, os filmes de Goifman e Kogut, e os fractais biográficos de Adolpho Bloch, são diferentes opções para se evitar a “ilusão biográfica”, transformando a busca pela(s) identidade(s) em um caminho ambíguo, incerto, cheio de reviravoltas. Identidade é toda expressão pela qual um sujeito se outorga um sentimento de particularidade, de continuidade e de relativa coerência. Expressão que lhe permite constituir-se e estabelecer

²⁴² PENA, 2004: 23.

uma diferença singular em relação ao que lhe é externo, visando sempre a permanência. A identidade é o resultado efêmero, sempre de curto prazo, de um incessante diálogo entre um eu e o social, entre as múltiplas representações enunciadas sobre o sujeito e as diversas formas pelas quais ele as rearticula em seu cotidiano. Para cada passagem de tempo e novas formas de ser subjetivo, novos ideais, jogos de linguagem e repertórios de sentido, diferentes modelos de pensamento e repertórios de conduta, “dão consistência ao imaginário de uma época, imaginário por meio do qual o mundo, a existência e a experiência pessoal ganham solidez e significação”.²⁴³

Na obras analisadas até aqui, a identidade é representada em fragmentados, com amplo espaço para contradições e esquizofrenias. Classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, raça e outras tantas nomeações formam uma estrutura complexa, instável, e, muitas vezes, deslocada. Ao tratar de “33” e “Passaporte húngaro”, José Carlos Avellar esmiúça o assunto: “Ao reafirmar que ‘basicamente queria falar sobre o que somos porque escolhemos ser e sobre o que somos querendo ou não’, Sandra define seu filme como uma aventura sobre a construção de uma identidade, sobre a vontade de inventar raízes e de buscar suas raízes, uma aventura que se realiza no espaço particular em que a questão da identidade se discute entre nós. Não se trata de encontrar o que precisamente nos identifica, mas de, contraditoriamente, trabalhar para, digamos, aumentar a indefinição e poder contar ao mesmo tempo com duas ou mais diferentes raízes. Uma mãe biológica e outra mãe de verdade. Uma mãe terra biológica e uma mãe terra adotada. Raízes entrelaçadas e igualmente constitutivas de nossa identidade que seria, assim, por natureza, múltipla, definível pela impossibilidade de se identificar como apenas uma”.²⁴⁴

No caso de “Adolpho Bloch”, é curioso como o personagem pode assumir identidades diversas em diferentes momentos. Além de serem complementares e irregulares, essas identidades não estão unificadas em torno de um eu coerente, e poderiam se subdividir de forma infinita, revelando novas e inexploradas visões sobre o indivíduo. Felipe Pena utiliza os estudos de Stuart Hall sobre a identidade no mundo contemporâneo. Para Hall, o sujeito

²⁴³ BEZERRA JR., 2002: 232.

²⁴⁴ AVELLAR, 2003: 98.

que vivia como tendo uma identidade estável e unificada, está se tornando fragmentado, feito não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. O sociólogo inglês lança mão do conceito de deslocamento segundo Laclau, que considera uma estrutura deslocada aquela cujo centro é deslocado sem, no entanto, ser substituído por um outro, mas sim por uma pluralidade de centros de poder. “Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida”.²⁴⁵

O cinema de Mekas, os documentários de Goifman e Kogut e a “biografia sem fim” de Pena, que vinculamos ao ensaio e à prática (auto)biografia, estão ligados à exigência contemporânea de ficcionalização do eu, são frutos e sintomas da necessidade de espetacularização e comercialização de vidas reais. Mas em um momento em que se projeta a possibilidade de se registrar tudo bem de perto, essas obras preferem trabalhar como uma construção inconclusa, recheada de intervalos, e destacam a pluralização dos espaços públicos e privados e a fragmentação da identidade. A elaboração de uma biografia em fractais como “Adolpho Bloch” não só confirma a opção pela complexidade como tenta refletir a multiplicidade de identidades do biografado. Não existe um verdadeiro Adolpho Bloch, mas apenas alguns pontos-de-vista sobre ele. O biografado é, por conseguinte, constituído no próprio processo da escrita.

Assim, Mekas, Goifman, Kogut e Pena se aproximam por traduzirem da maneira mais atualizada possível o modo de ser subjetivo do sujeito pós-moderno. Neste sentido, ao escrever sobre “33” e “Passaporte húngaro”, Jean-Claude Bernardet revela que o aspecto mais interessante destes trabalhos é o fato de eles expressarem uma subjetividade tal como muitos de nós a vivenciamos hoje. “Não mais uma subjetividade como individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade. Isso é extremamente importante no filme de Sandra quando ela diz: ‘é um filme de situações, eu construo situações, meu filme não é um filme de entrevistas, de depoimentos; eu construo situações com o cônsul, com o vice-cônsul, comigo, exatamente como se constroem situações no filme de ficção’. E no caso de Kiko, em que o

²⁴⁵ HALL, 1997: 19.

problema pessoal dele passa pelo molde de um gênero industrial hipercodificado, que é o filme noir, e que deu todo, digamos, o perfil de seu filme, desde sua cor, tonalidade, até as ruas noturnas, a chuva, o asfalto, os detetives, etc”.²⁴⁶

²⁴⁶ BERNARDET em MOURÃO e LABAKI, 2005: 151.

Considerações Finais

Documentário e jornalismo exprimem e constroem a realidade. A história de ambos os domínios constituiu um lugar/papel de registro e informação do mundo. Tal lugar elegeu, para o documentário e para o jornalismo, certa autoridade em ser discurso sobre o mundo e a realidade. Uma realidade construída em função dos quadros culturais e ideológicos que constituem ambos os campos e dos quais são constitutivos.

Nesta dissertação pretendemos realizar um movimento de aproximação (e estranhamento, é verdade) entre documentário e o jornalismo. A relação entre estes domínios vem sendo negligenciada há algum tempo, por ambos os lados. Muitos documentaristas, que parecem ainda viver a necessidade da legitimação expressiva e artística do documentário, sentem uma espécie de imperativo para recalcar sua vinculação originária a uma tradição que, como a do jornalismo, justificou o gênero em uma dimensão didática e social. Para muitos jornalistas, figuras em geral não muito críticas ou reflexivas a respeito da profissão, é justamente essa “missão” social e didática e o seu enorme alcance que tornaria o jornalismo uma atividade mais “nobre”. Na verdade, uns e outros parecem se conhecer muito pouco. As raras intervenções acadêmicas interessadas nessa relação não contribuem muito, seja por alimentarem alguns preconceitos, seja por se resumirem a uma listagem de características supostamente definidoras destes domínios.

Ao invés de traçarmos uma lista de características dos aspectos composicionais e/ou específicos de ambos os campos, promovemos um deslocamento da questão da representação da realidade para as funções e as expectativas preenchidas e geradas por documentários e reportagens. Procuramos então mostrar como são parecidas as questões que cercam os domínios do que é classificado socialmente como documentário ou jornalismo. A idéia foi indicar um caminho que analisasse a ânsia de organização em termos de unidade que perpassa a formação histórica de ambos os domínios; a constituição

de um certo “lugar de fala” que os envolve em uma esfera de autoridade para explicar o mundo histórico; e o estabelecimento de um pacto narrativo que orienta a leitura de documentários e reportagens enquanto índices da realidade. Também empreendemos uma investigação a respeito de algumas estratégias de linguagem em ambos os domínios, evitando dicotomias entre verdade e ficção, objetividade e subjetividade. Sugerimos, em uma aproximação com a retórica, que documentários e jornalismo também guardam muitas semelhanças no que concerne à maneira como ambos falam sobre a realidade e no que diz respeito ao tipo de conhecimento que estes discursos são capazes de produzir.

Documentário e jornalismo são questões tanto sócio-históricas, no que tange as expectativas e a leitura dos espectadores/leitores, quanto uma questão de linguagem e narrativa. Ao longo desta dissertação tentamos esboçar o reconhecimento destas arenas institucionais constituídas por uma diversidade conflituosa de práticas e retóricas. Os discursos do jornalismo e do documentário transportam as marcas de uma identidade construída e sedimentada ao longo dos anos por uma série de práticas discursivas, que alimentam uma série de valores e mitos e tecem uma rede de comportamentos definidores de ambos os domínios.

Nossa proposta era então pensar a relação entre documentário e jornalismo a partir de uma premissa histórica e não "essencialista", construída a partir de um jogo de correlações, próprias à formação discursiva, que conferiu (histórica e socialmente) o papel de representação da realidade a ambos os campos. “O documentário é, então, dispersão”,²⁴⁷ sublinha Mariana Baltar. Ao tentar uma definição para “reportagem” Nilson Lage (2001) também acaba por afirmar o termo em suas variadas possibilidades. Tratar desses domínios não implica a reunião das produções classificadas como reportagem ou documentário em um saber pretensamente homogeneizador. Muito pelo contrário: pensar esta relação é procurar entender melhor as semelhanças e as diferenças exatamente através da variedade destes campos: "reconhecer em que medida nosso objeto de estudo é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas".²⁴⁸

²⁴⁷ BALTAR, 2004.

²⁴⁸ NICHOLS, 1991: 17.

No centro destas atividades, residem comunidades de praticantes que estão articuladas em torno de formulações institucionais e práticas muito parecidas, e cujos realizadores são constantemente chamados a se posicionarem em torno de questões que são, fundamentalmente, de ordem ética. Não é possível pensar a relação entre estes domínios sem uma prévia compreensão da cultura de seus respectivos profissionais. É preciso investigar essas comunidades de documentaristas, repórteres, críticos, e teóricos que partilham determinadas questões que reverberam historicamente, em movimentos de contestação, reafirmação e transformação da tradição que os aglutina. Uma tradição que não cumpre exatamente um papel delimitador de classificações, mas que apenas indica a projeção de um senso comum e de expectativas que nos fazem reconhecer nas obras as marcas do que "deveria" ser um documentário ou uma reportagem.

Em outras palavras, “documentário” e “jornalismo” não são fins em si mesmos, estão sempre abertos a novas relações. Mais importante do que proclamar uma definição que estabeleça o que é e o que não é documentário ou jornalismo, é examinar os modelos, os protótipos, e as inovações. O percurso que efetuamos buscou identificar convergências e divergências de certas experiências na história de ambos os domínios, já que as questões e práticas examinadas aqui surgem na história e não podem ser discutidas independentemente dela. Autores e movimentos contrapõem métodos, perguntas de uma época encontram respostas em outra, soluções consideradas definitivas adiante se mostram precárias, e outras são resgatadas e redimensionadas.

Fizemos um percurso pontuado por algumas aproximações: entre o movimento britânico capitaneado por John Grierson e o cinejornal “The March of Time”; entre cinema direto e o novo jornalismo americanos; entre o cinema verdade francês e o jornalismo gonzo; entre o documentário de Emile De Antonio e os correspondentes de guerra; entre os diários de Jonas Mekas e a teoria da biografia sem fim. Este caminho nada tem de linear, mas também não é aleatório. Ainda que nosso objetivo não tenha sido o de esmiuçar em toda a sua amplitude a história destes domínios, tivemos oportunidade de identificar as principais

linhas de força de seus movimentos, apontar algumas ambigüidades e questionar certos mitos.

Assim, os “objetos” documentário e jornalismo existem, são frutos de um conjunto de práticas e discursos, e diferem sim, entre si. Mas estes “objetos” não são categorias estanques. Há, como afirmam Bill Nichols, do lado do documentário, e Nelson Traquina, do lado do jornalismo, uma construção contínua desse “objeto”, o que implica um deslocamento de perspectiva no que diz respeito à relação entre estes domínios. Em vez de negar essa relação, parte-se das próprias obras e do conjunto de práticas que criaram os movimentos definidos como documentário e jornalismo.

Neste começo do século XXI, por exemplo, documentário e jornalismo têm pela frente novos e semelhantes desafios que, em um futuro próximo, reconfigurarão estes domínios e a relação entre eles. Uma análise histórica de ambos os campos nos ensina que estas atividades sempre foram profundamente transformadas pelas inovações tecnológicas. A chamada “revolução digital” vem possibilitando novas experiências não apenas do ponto de vista estético, mas também outros caminhos para a produção, a distribuição e a exibição/leitura de documentários e reportagens.

Na última década nenhum assunto ganhou mais atenção na discussão sobre cinema no mundo do que a "revolução digital": uma tecnologia que barateou a realização dos filmes, que permitiu maior democratização no acesso, e possibilitou uma filmagem mais livre de regras, mais próxima da experimentação, etc. O documentário, cuja fórmula tradicional podia ser resumida a “eu falo sobre você para eles”, ganha hoje novos contornos com uma explosão de produções em periferias e favelas dos grandes centros urbanos, aldeias e todo tipo de comunidades que documentam a si próprias para nós ou para elas.

A imagem digital aponta para uma mudança fundamental nas reivindicações retóricas da imagem fotográfica e cinematográfica enquanto índices do mundo real. Esta tecnologia nos traz a possibilidade de gerar imagens que não tenham sido captadas por uma câmera. Se em eras anteriores, as fotografias podiam ser pensadas como uma evidência não problemática,

na era pós-photoshop de hoje, a imagem sofre um processo aparentemente sem volta de corrosão referencial. Os meios digitais nos fazem lembrar o quanto nossa crença na autenticidade da imagem é uma questão de fé. É verdade: nossa crença na contigüidade da imagem coma realidade ainda parece forte. Mas até quando?

O digital também influenciou todos os tipos de veículo jornalístico, em todas as fases de produção e recepção da notícia. Simultaneamente a revolução tecnológica das mídias digitais ocorreu um processo de concentração de poder nas mãos de um pequeno número de corporações da comunicação. Empresas que em outras eras financiavam publicações e usavam seu poder econômico e financeiro para manipular e vender sua imagem estão hoje comprando veículos de comunicação - este é o caso da Time-Warner, comprada pela American On Line em 2000. A fusão entre os interesses dessas empresas e dos veículos é cada vez mais total.

O pólo ideológico do campo jornalístico, que define o jornalismo como um serviço público em nome dos cidadãos e contra os abusos de poder, parece perder cada vez mais o terreno para o pólo econômico, que sublinha o fato de o jornalismo ser um dos negócios mais lucrativos e influentes do mundo. Não é nosso papel diagnosticar se isso tem ou não uma relação direta com a crescente onda de desconfiança por parte do público em relação aos meios de comunicação social, mas o fato é que sondagens de opinião nos Estados Unidos demonstram de forma clara que a credibilidade da imprensa chegou ao seu ponto mais baixo.²⁴⁹

Estas mudanças atravessam certamente uma questão de obsolescência do que entendemos por documentário, por jornalismo, e por seus respectivos praticantes. O documentarista, tal como o conhecíamos (branco, classe média, etc.), não precisa mais subir o morro – o que não significa, deixemos claro, que não teremos mais documentários sobre favelas realizados por documentaristas da classe média branca. É crescente o número de projetos

²⁴⁹ Felipe Pena (2005), por exemplo, sublinha uma sondagem nacional realizada nos Estados Unidos em 1994, que indicou que somente 25% das pessoas inquiridas concordam com a afirmação de que os mídia ajudam a sociedade a resolver os seus problemas. Em 1973, 23% das pessoas inquiridas indicaram que tinham “muita” confiança nos mídia. Em 1983 esta percentagem havia caído para 14% e, em 1994, para apenas 10%.

que desenvolvem oficinas de produção de cinema e audiovisual para jovens da periferia. Entre eles destacam-se o Kinoforum (SP) e Nós do Cinema (RJ). Em 2001 havia cerca de dez oficinas e projetos desta natureza em atuação nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Em 2006 esse número havia passado para mais de 40. Se a produção “oficial” de documentários sobre setores marginais é recorrente, o cinema realizado pela periferia é um aspecto que não se pode mais negligenciar. Assim, o documentário se desloca de uma “periferia apropriada” para uma periferia que fala, ou pelo menos pretende falar por si.

Em um par de textos publicado no jornal “O Estado de São Paulo” em julho de 2005, os documentaristas Eduardo Scorel e João Moreira Salles debateram a questão. Para o primeiro, a obsolescência é um dos quatro dilemas fundamentais do documentário nacional: “Comunidades indígenas no Alto Amazonas têm acesso a cursos de formação técnica, câmeras e ilhas de edição. O mesmo ocorre em favelas do Rio de Janeiro. Indígenas e moradores das comunidades urbanas carentes tomaram em suas mãos a tarefa de registrar suas próprias imagens, tornando obsoleta a mediação do cineasta profissional. Esse é o primeiro dilema que induz, no mínimo, à necessidade de redefinir a função e a temática preferencial do realizador de documentários”.²⁵⁰

Em resposta a Scorel, Salles se pergunta: “E nós então? O que faremos quando índios, sertanejos e favelados começarem a fazer bons filmes? Arrisco a seguinte resposta: nós nos libertaremos da tirania do tema único. Durante tempo demais nosso cinema documental foi um cinema feito por quem tem, filmando quem tem menos, ou nada tem. É o cinema do drama social brasileiro”.²⁵¹ Salles, que já esclareceu sua opinião sobre a crença, - descabida, segundo ele - na força do documentário como instrumento importante de transformação social²⁵², acredita que essa obsolescência do documentarista tal como o conhecíamos, permite aos novos cineastas reivindicarem “nosso direito a um cinema inútil.

²⁵⁰ SCOREL, 2005b.

²⁵¹ SALLES, 2005c.

²⁵² Salles diz: “Parafrazeando Auden, seria bom se nos convencêssemos de que um documentário não faz nada acontecer. Seria um modo de errar menos”. SALLES, 2005b: 71.

Inútil não no sentido de se comprazer com a auto-indulgência, mas de buscar em si mesmo sua razão de ser, não precisando existir senão para si mesmo”.²⁵³

O jornalismo, por sua vez, se encontra em plena crise de identidade. Bill Kovach e Tom Rosenstiel sublinham que a informação é hoje tão presente que a noção de jornalismo como uma unidade homogênea pode parecer até meio exótica. Se um jornal como o “The New York Times”, por exemplo, decide não publicar alguma matéria, pelo menos um dos inúmeros sites da Internet, os radialistas ou partidários de algum grupo darão a informação. “Todos os dias vemos exemplos desse fato. Quando as organizações jornalísticas tradicionais preferiram não veicular o episódio extraconjugal do parlamentar americano Henry Hyde, o novo site da Internet, ‘Salon’, mandou a informação no ar. Ou quando a revista ‘Newsweek’ demorou a dar o furo do escândalo que se formava entre o presidente Bill Clinton e a estagiária da Casa Branca Monica Lewinsky, outro jornalista, Matt Drudge foi em frente e deu a matéria”.²⁵⁴

Para o professor Elias Machado, presidente da Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBJJOR), a matriz tecnológica do jornalismo digital implode o modelo de conteúdos centrado no profissional, “pois grande parte das tarefas de apuração, atualização e monitoramento dos fatos fica por conta dos agentes inteligentes, programas de busca especializados capazes de uma rotina ininterrupta de trabalho durante 24 horas por dia”.²⁵⁵ Além do mais, a informação encontra-se disponível e acessível. Não parece ser mais necessário que se constitua uma força especializada em arrancar falas, desvendar segredos, etc. Entretanto, a promessa de uma imprensa livre na era da eletrônica não se concretizou. Muito pelo contrário: teóricos por todos os lados atestam que neste oceano de informações, o que reina é a desinformação.

No entanto, em meio a tudo isso, um novo movimento vem reafirmando as responsabilidades sociais do jornalismo, contrapondo-se à concepção mercadológica de sua atividade, à sua postura cínica para com a vida política, à dependência excessiva das fontes

²⁵³ SALLES, 2005c.

²⁵⁴ KOVACH e ROSENTIEL, 2004: 40.

²⁵⁵ PENA, 2005: 178.

oficias e à desatenção flagrante para com os cidadãos enquanto participantes ativos na vida pública. Este “novo jornalismo” ganhou diferentes nomes: “jornalismo comunitário”, “jornalismo de serviço público”; “jornalismo público” e “jornalismo cívico”. Para este movimento, não há dúvidas de que o jornalismo está em crise, bem como a própria democracia. Na introdução do seu livro-manifesto, um dos pais fundadores do movimento, o jornalista Davis Merritt, escreve: “existem duas suposições fundamentais: a vida pública não vai bem e o jornalismo enquanto profissão está em dificuldade”.²⁵⁶ Merritt espera assim encorajar os jornalistas, desenvolvendo “um novo sentido de propósito (que) pode animar de novo a nossa profissão demolida e errante e assegurar aos cidadãos preocupados com a viabilidade da via pública que essa mesma vida pública também pode ser reanimada”.²⁵⁷

Cabe a este “novo jornalismo” identificar as chamadas "necessidades" da comunidade e explorá-las em pautas que informem os moradores sobre as causas e possíveis soluções para esses problemas.²⁵⁸ Os jornalistas concentrar-se-iam então na prestação de serviços de utilidade pública ao leitor (vagas de trabalho, emprego, como ter acesso a serviços do Estado, incentivo à cidadania e à participação nas decisões da comunidade, etc.). O público deixa de ser visto como mero depositário de informações escolhidas e traduzidas por um grupo de iluminados e esclarecidos. O jogo do "eu falo, vocês escutam" é substituído por "nós falamos, nós escutamos". O jornalismo passa a ser encarado como um patrimônio da comunidade. "É possível considerar, em relação ao tratamento dado à informação, o desenho de um esquema que remeta o jornalismo aos seus primórdios, quando seu exercício tentava ser sinônimo de justiça social. (...) O que permite conceituar um veículo como comunitário não é sua capacidade de prestação de serviço, e sim sua proposta social, seu objetivo claro de mobilização vinculado ao exercício da cidadania".²⁵⁹

²⁵⁶ CITADO por TRAQUINA, 2005: 172.

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ Criado em 1988, no estado americano da Geórgia, o “Columbus Ledger Enquirer” é considerado o primeiro jornal “comunitário”. A publicação encomendou uma sondagem para identificar os problemas que preocupavam a comunidade. Na seqüência da sondagem, 85 cidadãos influentes responderam a um inquérito escrito e jornalistas realizaram entrevistas aprofundadas com moradores da comunidade. Com base nos dados recolhidos, o jornal elaborou um relatório intitulado “Columbus para além de 2000”. O jornal ainda organizou um “Town Meeting” que durou 6 horas e contou com a participação de 300 pessoas. Ver TRAQUINA, 2005.

²⁵⁹ PAIVA, 2003: 140.

As respostas oferecidas nesta dissertação descrevem o jornalismo e o documentário como maneiras legítimas de se investigar a realidade - uma realidade seletiva, construída através de inúmeros processos de interação social. E a relação entre documentário e jornalismo estará sempre ligada ao diálogo destes domínios com a história, ao lugar político e ético de suas formações discursivas, ao trajeto de encontro dessas narrativas com o espectador. As práticas jornalísticas e as do filme documentário estão sempre avançando em relação à tradição, envolvendo os espectadores de formas que continuarão a instruir e agradar, comover e convencer. A tradição, como diz Baltar, não é a “preservação de uma essência (que não existe *per se*), mas o lugar onde se preservam, isso sim, os jogos de relações que a produziram enquanto unidade, enquanto essência”.²⁶⁰ A história do documentário e do jornalismo e a relação entre estes domínios pertencem ao futuro e aos esforços que ainda estão por vir.

²⁶⁰ BALTAR, 2004.

Referências Bibliográficas

ABRAMO, Cláudio. *A regra do jogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

AITKEN, Ian. *Film & reform : John Grierson and the documentary film movement*. London: Routledge, 1992.

ALBERTI, Verena. "Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa" em Estudos Históricos. Indivíduo, biografia, história. Rio de Janeiro, vol.10, nº19, 1997. Disponível on-line em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/148.pdf>

ANDRADE, João Bastida de. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

ANDRADE, Luis Edgar. *Bao chi, bao chi*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

ARNETT, Peter. *Ao vivo do campo de batalha*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
_____. "Esta guerra não funciona" em Daily Mirror, 01/04/2003. Disponível online em: http://resistir.info/iraque/p_arnett.html

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

AVELLAR, J.C. "Eu sou trezentos" em Cinemais, nº 36, 2003.

BARNOUW, Erik. *Documentary : a history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

BALTAR, Mariana. "Autoridades eletivas: o lugar do documentário em meio ao universo audiovisual" em Revista Fronteira, Unisinos, janeiro/junho de 2004. Disponível online: <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/fronteiras/article/view/3086/2896>

BARSAM, Richard. *Non-fiction film: a critical history*. Bloomington : Indiana University Press, 1992.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
_____. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAZIN, Andre. *O que é o cinema ?*. Lisboa: Livros Horizontes, 1992.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imagens*. São Paulo: Papirus, 1997.
- BELTRÃO, Luiz. *Iniciação à filosofia do jornalismo*. Rio de Janeiro : Livraria Agir Editora, 1960.
- BENCHIMOL, Jaime. “Narrativa documental e literária nas biografias” em Manguinhos: história, ciências, saúde. Rio de Janeiro, vol.2, nº2, 1995. Disponível on-line em:
<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v2n2/a07v2n2.pdf>
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BEZERRA Jr., Benilton . “O Ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica” em Carlos Alberto Plastino (org). *Transgressões* Rio: Contracapa, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” em Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (Orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1997.
- BOYNTON, Robert (Org.). *The new new journalism: Conversations with America's best nonfiction writers on their craft*. Nova York: Vintage, 2005.
- BRETON, Philippe. *A argumentação na comunicação*. São Paulo: EDUSC, 2003.
- BRUSS, Elisabeth. *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre*. Baltimore, John Hopkins University Press: 1976.
_____. "Eye for I: Making and unmaking autobiography" em James Olney (org.) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton University Press, 1980.
- BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo : Companhia das Letras, 2002.
- CALLIGARIS, Contardo. “Verdades de autobiografia e diários íntimos” em *Estudos Históricos*. Arquivos Pessoais. Rio de Janeiro, vol. 11, nº. 21, 1998. Disponível on-line em:
<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/236.pdf>

CAMPOS, Cláudio Brant. *Metáforas do telejornal: oralidade e narrativa*. Dissertação de mestrado em Letras. Puc-Rio, 2008.

CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTRO, Gustavo e GALEANO, Alex (Orgs.) *Jornalismo e literatura – A sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2005.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

CERTEAU, Michel de. *A escrita de si*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Atica, 2003. Disponível online em: <http://br.geocities.com/mcrost02/>.

CINEMAIS 36. *Objetivo subjetivo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Editora Ática, 2005.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CURSINO, Adriana. *Fragmentos de realidade*. Dissertação de mestrado em Comunicação. UFRJ, 2001.

COUTINHO, Eduardo. "O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho" em Revista Galáxia, n6, outubro de 2003.

CZARNOBAI, André Felipe Pontes. *Gonzo: o filho bastardo do New Journalism*. Monografia de conclusão do curso de Jornalismo da PUC-RS/FAMECOS, 2003. Disponível Online em <http://qualquer.org/gonzo/monogonzo/> Acessado: 11/dez/2007

DAMASCENO, Diana. *Biografia jornalística*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

- ECO, Umberto. *Seis pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ESCOREL, Eduardo. *Advinhadores de água*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- _____. "Desafios para o documentário nacional" em O Estado de São Paulo, 24 de julho de 2005b.
- FELD, Steven (Org.). *Cine-Ethnography*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003.
- FERRARI, Pollyana. *Jornalismo digital*. São Paulo: Contexto, 2003.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- FIDALGO, Antônio. "O poder das palavras e a força das imagens". Disponível on-line em: <http://bocc.ubi.pt/~fidalgo/retorica/fidalgo-antonio-retorica-era-televisao.pdf> acesso em 20/12/2006.
- _____. "Retórica mediatizada", 2005. Disponível on-line em: <http://bocc.ubi.pt/~fidalgo/retorica/fidalgo-retorica-mediatizada-2005.pdf> acesso em 21/12/2006.
- FIELDING, Raymond. *The march of the time*. New York: Oxford University Press, 1978.
- FILHO, Adelmo. *O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo*. Porto Alegre : Tchê, 1987. Disponível online em: <http://www.adelmo.com.br/index3.htm>
- FLAHERTY, Frances Hubbard. *The odyssey of a film-maker – Robert Flaherty's story*. Beta Phi Mu: Urbana, Illinois, 1960.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo : Martins Fontes, 2002.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002b.
- FRYE, Brian. "Interview with Jonas Mekas". Junho, 2001. Disponível online em: http://www.sensesofcinema.com/contents/01/17/mekas_interview.html
- GOMES, Renata Vellozo. *Cotidiano e cultura: as imagens do Rio de Janeiro nos cinejornais da agência nacional nos anos 50*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. UFRJ, 2007.
- GOMES, Mayara Rodrigues. *Ética e jornalismo*. São Paulo: Escrituras, 2004.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HAMILTON Ribeiro, José. *O gosto da guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- HARDY, Forsyth (Org.). *Grierson on documentary*. Londres: Collins, 1966.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. "O jornalismo mágico de Gabriel Garcia Marquez", 2004. Disponível on-line em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/1245/1/R0085-1.pdf> acesso em 21/12/2007.

HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, C.A.M. *Mídia, memórias e celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

HERSEY, John. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOVEYDA, Fereydoun. "Cinéma vérité ou réalisme fantastique". Cahiers du Cinéma, número 125, 1961.

HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

JACOBS, Lewis (org.). *The documentary tradition*. New York : Norton, 1979.

JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Unesp, 2002.

KEHL, Maria Rita. "Minha vida daria um romance" em Giovanna Bartucci (Org.) *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

KELLNER, Douglas e STREIBER, Dan (Orgs.). *Emile de Antonio: A Reader*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000.

KOVACH, Bill, ROSENSTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo: o que os jornalistas devem saber e o público exigir*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

LAGE, Nílson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Ideologia e técnica da notícia*. Florianópolis: Insular, 2001.

LEACOCK, Richard. "La caméra passe-partout". Cahiers du Cinéma, número 94, 1959.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

_____. "Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire" em *Revue Belge du Cinéma*, n° 19, printemps 1987.

LEWIS, Randolph. *Emile de Antonio: Radical filmmaker in Cold War America*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2000.

- LIMA, EDVALDO PEREIRA. *Páginas ampliadas*. Barueri, SP: Manole, 2004.
_____. *The New Journalism: a reportagem como criação literária*. 1a ed. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- MALCOLM, Janet. *O jornalista e o assassino : uma questão de ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MAMBER, Stephen. *Cinema verite in America: studies in uncontrolled documentary*. Cambridge: Mit Press Classic, 1976.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia*. São Paulo: Ática, 1988.
- MARCORELLES, Louis. “Entretien avec Jean Rouch”. *Cahiers du Cinéma*, número 144, 1963.
_____. “Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock”. *Cahiers du Cinéma*, número 140, 1963.
_____. “L’expérience Leacock”. *Cahiers du Cinéma*, número 140, 1963.
- MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Relato de um naufrago*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
_____. *Notícia de um seqüestro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MELO, José Marques. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis : Vozes, 1985.
- MINDICH, David. *Just the facts: How objectivity came to define american journalism*. New York: New York University Press, 1998.
- MORAES, Fernando. *Chato, o rei do Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.
_____. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir. (Orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
_____. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
_____. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

Nieman Reports, Vol.54, N°3, Fall 2000. "Narrative journalism: reporting and writing in a different voice". Disponível on-line em: <http://www.nieman.harvard.edu/reports/00-3NRfall/NRfall00.pdf>

NORA, Pierre e LE GOFF, Jacques. *Histórias: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

OTHITIS, Christine. "Common themes and their origins in Thompson's writing". The Great Thompson Hunt, 1994. Disponível Online em <http://www.gonzo.org/articles/lit/essone.html> Acessado em 11/dez/2007

_____. "The beginnings and concept of gonzo journalism". The Great Thompson Hunt, 1994a. Disponível Online em <http://www.gonzo.org/articles/lit/esstwo.html> Acessado em 11/dez/2007

_____. "The Great Thompson Hunt, Gonzo in popular culture". The Great Thompson Hunt, 1994b. Disponível Online em <http://www.gonzo.org/articles/lit/essthree.html> Acessado: 11/dez/2007.

PAIVA, Raquel. *O espírito comum*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

PENA, Felipe. *Teoria do jornalismo*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

_____. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

_____. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Adolpho Bloch: Histórias, perfis e outros fractais biográficos*. Rio de Janeiro: Ed. Univercidade, 2005b.

PENAFRIA, Manuela. "O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico", 2004. Disponível on-line em:

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>

PERELMAN, Chaïm. *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PERELMAN, Chaïm e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge, UK : Cambridge University Press, 1997.

RAMOS, Fernão. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema Volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. "O que é documentário". Disponível on-line em: http://iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/o_que_e_documentario.pdf acesso em 20/12/2006.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- RENOV, Michael. (Org). *Theorizing documentary*. Nova York : Routledge, 1993.
_____. *Subject of documentary*. University of Minesota Press, 2004.
- RESENDE, Fernando. *Textuações: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Annablume, 2002.
- REZENDE FILHO, Luis. *Documentário e virtualização: Propostas para uma microfísica da prática documentária*. Tese de doutorado em Comunicação, UFRJ, 2005.
- ROLNIK, Suely. “Toxicômanos de identidade – subjetividade em tempo de globalização”. em Daniel Lins (Org.) *Cultura e Subjetividade – Saberes Nômades*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- ROSENTHAL, Alan e CORNER, John. (Orgs.). *New challenges for documentary*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- ROSENTHAL, Alan. *New documentary in action*. California: University of California Press, 1971.
- ROSS, Lillian. *Filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ROTHA, Paul. *Documentary film*. Londres: Faber and Faber, 1968.
- ROUCH, Jean. “Jaguar”. *Cahiers du Cinema*, número 195, 1967.
- SADOUL, Georges. *Dicionário dos cineastas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- SALLES, João Moreira. em Agnaldo Farias (Orgs.) *Ilha deserta: Filmes*. São Paulo: Publifolha, 2003.
_____. “Sobre senadores que dormem” em *Revista Bravo!*, número 91, abril de 2005.
_____. “A dificuldade do documentário”. em J. de S. Martins, C. Eckert e S. C. Novaes (Orgs.). *O poético e o imaginário nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005b.
_____. “As virtudes da obsolescência” em *O Estado de São Paulo*, 24 de julho de 2005c.
- SAMPAIO, Walter. *Jornalismo audiovisual: rádio, TV e cinema*. Petrópolis: Vozes Limitada, 1971.
- SANTOS, Bruno de Aragão. "O real enquanto narração: um diálogo entre o jornalismo literário e a antropologia interpretativa", 2005. Disponível online em:
<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/16984/1/R1342-1.pdf> acesso em 21/12/2007.
- SCHIMIDT, Benito. “Construindo biografias... historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos” em *Estudos Históricos*. Indivíduo, biografia, história. Rio de Janeiro, vol.10, nº19,

1997. Disponível on-line em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/207.pdf>

SETLIFF, Stuart Jonathan. *The March of Time and the American Century*. Tese de doutorado em História. University of Maryland, 2007.

SHUDSON, Michael. *The power of news*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
_____. "Porque é que as notícias são como são" em *Jornalimos*, Revista de Comunicação e Linguagens nº 8, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Lisboa, 1988.

SILVEIRA, Joel. *O inverno da guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala – Função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

SOUZA, Américo de. "A persuasão" em *Série – Estudos de Comunicação*, Universidade Beira Interior, Covilhã, 2001. Disponível on-line em:
http://www.labcom.ubi.pt/livros/labcom/pdfs/sousa_americo_persuasao.pdf
_____. "A retórica da verdade jornalística", 2006. Disponível on-line em:
<http://bocc.ufp.pt/pag/sousa-americo-retorica-verdade-jornalistica.pdf> acesso 20/12/2006.

SOUZA, José Inácio de Melo. "Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência". em M. H. Capelato, E. Morettin, M. Napolitano, E.T. Saliba (Orgs.) *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

STUBBS, Liz. *Documentary Filmmakers Speak*. New York: Allworth Press, 2002.

SUSSEX, Elizabeth. "Cavalcanti na Inglaterra". em Lorenzo Pellizzari e Claudio Valentinetti (Orgs.) *Alberto Cavalcanti*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

TALESE, Gaye. *Fama e anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

THOMPSON, Hunter S. *A grande caçada aos tubarões*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

_____. *Reino do medo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Medo e delírio: uma jornada selvagem ao coração do sonho americano*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

TOMAIM, Cássio dos Santos. "*Janela da alma*": *Cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

TRAQUINA, Nelson (org.) *Jornalismo: Questões, teorias e 'estórias'*. Lisboa: Veja, 1999.

TRAQUINA, Nelson. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2005.

_____. *Teoria do Jornalismo VI*. Florianópolis: Insular, 2004.

_____. *Teoria do Jornalismo V2*. Florianópolis: Insular, 2004b.

TUCHMAN, Gaye. *Making News: a Study in the construction of reality*. New York: Free Press, 1978.

VAUGHAN, Dai. *For documentary*. Berkeley: University of California Press, 1999.

WINSTON, Brian. *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. British Film Institute, 1995.

WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

WOLFE, Tom. *Radical Chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

XAVIER, Ismail. (Org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

YUE, Genevieve. "Jonas Mekas". Janeiro, 2005. Disponível online em:

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/05/mekas.html>

ZELIZER, Barbie. *Taking journalism seriously: news and the academy*. London: Sage, 2004.

ZUBER, Sharon. "Re-Shaping Documentary Expectations: New Journalism and Direct Cinema".

Tese de doutorado em Comunicação da College of William and Mary, 2004.

Filmes Citados

33 (2003), Kiko Goifman

America is hard to see (1968), de Emile de Antonio

As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty (2000), de Jonas Mekas

Caixeiro viajante (1969/Salesman), de Albert e David Maysles e Charlotte Zwerin

Cidadão Kane (1941/ Citizen Kane), de Orson Welles

Coal face (1935), de Alberto Cavalcanti

Crônica de um verão (1960/ Chronique d'un été), de Jean Rouch e Edgar Morin

De dois homens e uma guerra (2004/ From two men and a war), de Robert Drew

Dont Look Back (1967), de Don Alan Pennebaker

Drifters (1929), de John Grierson

Eu, um Negro (1958/ Moi, un noir), de Jean Rouch

Gimme shelter (1970), de Albert e David Maysles e Charlotte Zwerin

Grey gardens (1976), de Ellen Hovde, Muffie Meyer, Susan Froemke, Albert e David Maysles

Guns of the trees (1962), de Jonas Mekas

Housing problems (1935), de Edgar Anstey e Arthur Elton.

History and memory: For Akiko and Takashige (1991), de Rea Tajiri

Industrial Britain (1933), de Robert Flaherty

Jaguar (1954-71), de Jean Rouch

Lost, Lost, Lost (1976), de Jonas Mekas

Louisiana Story (1948), de Robert Flaherty

The March of Time: Inside nazi Germany (1938)

The March of Time: Rehearsal for war (1937)

Milhouse: A white comedy (1971), de Emile de Antonio

Nanook of the north (1922), de Robert Flaherty

No ano do porco (1969/In the year of the pig), de Emile de Antonio

Nobody's business (1996), de Alan Berliner

North sea (1937), de Harry Watt

Painters painting (1972), de Emile de Antonio

Passaporte húngaro (2002), Sandra Kogut

Pett and pott (1934), de Alberto Cavalcanti

A pirâmide humana (1959/ La pyramide humaine), de Jean Rouch

Point of order (1964), de Emile de Antonio

Primárias (1960), de Robert Drew

Reminiscences of a journey to Lithuania (1971–72), de Jonas Mekas

Rush to judgment (1967), de Emile de Antonio

The smoke menace (1937), de John Taylor

Song of Ceylon (1935), de Basil Wright

Titicut follies (1967), de Frederick Wiseman

Toby and the tall corn (1954), de Richard Leacock

Tongues united (1989), de Marlon Riggs

Triste trópico (1974), de Arthur Omar

Walden (Diaries, Notes, and Sketches) (1964-69), de Jonas Mekas

With love from Truman (1966), de Albert e David Maysles e Charlotte Zwerin

The World in Action: Churchill's island (1941)

The World in Action: This is Blitz (1942)

The World in Action: