

O Audiovisual e o Documentário nos Cursos de Jornalismo

Renato Levi*

Resumo

O Documentário está para o jornalismo audiovisual assim como o *new journalism* está para o impresso. Hoje é possível realizar documentários a custos reduzidos mas a formação do jornalista não privilegia alguns aspectos fundamentais para o pleno desenvolvimento desta área. Existe uma tensão entre documentário e ficção relacionada com as dificuldades em se assumir alguns recursos da linguagem audiovisual como relevantes e legítimos. São questões que ensejam uma abordagem dialética e dinâmica para permitir uma leitura subjetiva mais ampla para além da mera narrativas dos fatos.

Palavras-chave: documentário; audiovisual, ficção

Abstract

Film and Documentary in the Journalism Studies

The documentary stands for the audio-visual world as the *new journalism* to the printed media. In our days, it is easy to produce documentaries with little budgets but the majority of journalism studies do not discuss some aspects that are fundamental for the an adequate understanding of the development of such field. There is a tension between documentary and fiction related with difficulties in considers as relevant and legitimate some aspects of film language. These issues require a dialectic approach, so as to provide an open, dynamic and subjective lecture beyond the simple narrative of facts.

Key words: documentary; film, fiction

Introdução

A imprensa e o jornalismo se estabeleceram na modernidade e experimentaram um crescimento exponencial até se consolidarem como o quarto poder das sociedades contemporâneas. Mas este poder enfrenta hoje uma de suas crises mais profundas desde que se estabeleceu como principal mediador entre um mundo que se pretendia iluminado, iluminista e positivista e seu público historicamente configurado como ávido consumidor do espetáculo da notícia-mercadoria.

Apesar da avalanche diária de informação disponível, múltiplos fatores contribuem para a crise do jornalismo e um dos principais deles diz respeito a uma mudança substancial no comportamento do público. Numa sociedade conectada, o leitor/espectador pode se tornar também emissor, produzindo, acessando e processando imagens, textos e sons provenientes de infinitas fontes. Os fluxos da comunicação midiática que antes se davam de forma vertical, unidirecional e hierarquizada agora são também crescentemente horizontais, anárquicos, em rede. Nesse contexto, a seleção, a comunicação e a interpretação dos fatos já não é mais primazia dos grandes veículos. A diversidade de fontes amplia os critérios de relevância e passa a contemplar cada vez mais outras camadas semânticas que passam a ser decisivas na disputa por audiência. Nesse sentido entram em campo usuários dotados de ferramentas colaborativas capazes de ampliar a cobertura em diversos aspectos, como por exemplo, na questão da contextualização. Não apenas a contextualização do fato em si, agora sem depender dos limites econômicos, editoriais e ideológicos dos veículos tradicionais, mas também a revelação constante das omissões, dos erros e das implicações das pautas e interesses. Nessa reconfiguração de práticas, outras dimensões se impõem, como aquelas relativas às esferas social e afetiva.

Enquanto a modernidade trouxe em seu bojo a “problematização da representação da realidade”, agora o pós-modernismo, “questiona a própria natureza da realidade representada” (LASH, 1990, *apud*, KUMAR, 1997, p. 129). Este movimento explicita as mutações dessas formas de representação e das forças em ação, antes políticas e objetivas, agora expandidas, subjetivas e multifacetadas, atuando permanentemente na criação de “verdades”, diluindo fronteiras e resultando num sentimento de relativismo permanente e desconfiança generalizada. É possível que juntamente com o enfraquecimento da primazia da empresa de imprensa, e seus efeitos negativos sobre as vendas e a audiência dos veículos tradicionais, esteja ocorrendo um movimento de fortalecimento de posturas

mais ativas e questionadoras do leitor/espectador que pode, ele próprio, em tempo real, se tornar produtor, comentarista e editor do seu próprio noticiário.

Esta reconfiguração do jornalismo tradicional, que se notabilizou por “entregar” as notícias relevantes, coloca em xeque permanente a leitura desse tipo de narrativa, explicita o hibridismo dessas representações: reconfigura a plausibilidade e expande as camadas de aderência ao real.

Esse estado de coisas naturalmente vem tendo reflexos no ensino do jornalismo, que enfrenta contratempos em apreender e teorizar sobre as várias dimensões da crise da imprensa tradicional em plena mudança de paradigma. Mas se o jornalismo tal qual o conhecemos está em crise, o mesmo não se pode dizer da produção de narrativas, que continuam sendo fundamentais como instrumento de comunicação, socialização e construção de identidade. Em particular, num contexto de saturação de imagens, reafirma-se a importância dos documentários como dispositivo privilegiado capaz de religar imagens em narrativas, promovendo resignificados num território fértil para a expressão, o conhecimento, a reflexão e o reconhecimento de indivíduos e grupos. É investindo na experimentação de narrativas que deem conta dessa complexidade que a universidade pode contribuir para a formação de cidadãos aptos a compreender e se relacionar com o mundo, promovendo diálogos num contexto de práticas e modelos em rápida transformação.

Jornalismo e audiovisual

O audiovisual é uma linguagem híbrida, exhibe simultaneamente uma multiplicidade de discursos, alguns mais, outros menos explícitos e, dependendo do tema, da enunciação e dos recursos utilizados, pode permitir ao espectador diversas perspectivas de “leitura” a partir do conteúdo apresentado.

O rádio e a televisão experimentaram vertiginosa penetração. A agilidade e a acessibilidade fizeram desses veículos os principais meios de difusão de notícias, onde a ênfase na rapidez cresce em detrimento do aprofundamento. Fatos complexos e cheios de implicações são difundidos em tempos exíguos, tendo que disputar espaço com uma série de acontecimentos banais ou propositalmente banalizados e espetacularizados.

Nesse contexto dos meios de comunicação de massa, não há muito espaço para a

complexidade e a reflexão. Apesar das infinitas possibilidades dadas pelo caráter híbrido das linguagens audiovisuais, os formatos informativos da televisão massificada são, em geral, muito semelhantes, repetitivos, limitados. Essa monotonia estética está alicerçada paradoxalmente em recursos cada vez mais sofisticados, tais como cenários virtuais, animações gráficas e transmissões ao vivo. Toda esta parafernália é sintomática de um certo afastamento do público na direção de uma visualização cada vez mais desconfiada.

Talvez seja no universo da televisão que esta crise de legitimidade do jornalismo se perceba de forma mais explícita, seja pela natureza de massa do meio, pela saturação de sua presença física ou pelo interminável fluxo audiovisual.

O funcionamento da televisão gera um mal estar terrível do qual as pessoas estão perfeitamente conscientes. Em cena apenas os porta vozes autorizados, classificados, ou então papeis codificados, engessados. E nada daquilo que rege este tratamento da palavra sem nenhum respeito, grosseiro, feito de cortes, de tesouras, de eliminação dos silêncios, das hesitações, do pulsar da língua, deixa qualquer pessoa indiferente. [...] Como o lugar onde o poder é exercido sobre os outros a televisão é exemplar. [...] É verdade também que as pessoas veem televisão, mas não acreditam nela. (COMOLLI, 2008, p. 57)

A caducidade da grande maioria dos formatos do jornalismo na televisão resulta em que muito do que se apresenta acaba resvalando numa *mise-en-scène* caricatural que constrói o tempo todo, mas é dissimulada ao pretender, em nome da seriedade, da objetividade e da precisão, impor sentidos unívocos. Pela dificuldade de associação das imagens a referentes confiáveis, o jornalismo acaba no contexto da televisão, adquirindo uma tessitura aproximada daquela da ficção.

O grande desafio para quem produz imagens é justamente saber em que sentido é possível extrair imagens dos clichês... Se tudo nos parece uma ficção, uma ficção de ficção, se tudo parece conspirar para uma desmaterialização do mundo, se temos dificuldade em viver a história, é porque tudo parece já ter sido programado, preestabelecido, construído, calculado de forma a nos tirar o poder de fabulação. (PARENTE, 1999, p. 25).

No entanto, essa explicitação do caráter ficcional do jornalismo não se dá na direção de

assumir alguma relativização nas construções, o que poderia favorecer conteúdos mais sofisticados e suprir uma audiência menos ingênua. Ao contrário, parece demandar do espectador uma crença quase dogmática, diametralmente oposta ao caminho do esclarecimento. E são muitos os sintomas dessa espécie de mal estar da civilização televisada: os erros que subvertem a rigidez hipócrita da TV fazem enorme sucesso, inúmeros programas dedicam-se a ridicularizar a TV e seus personagens burlescos, a cobertura jornalística que insiste em assumir ares de melodrama ao seriar tragédias, explorando ao máximo o drama e o sofrimento, buscando dosar a curva da emoção a cada “capítulo” do telejornal diário.

Jornalismo e documentário

Realizar documentários onde se possa aprofundar temas e experienciar a linguagem audiovisual é um terreno bastante profícuo para a prática e para o ensino do jornalismo. O documentário está para o jornalismo audiovisual assim como o *new journalism* está para o texto. Custos cada vez mais acessíveis e as diversas plataformas de divulgação democratizaram o acesso e multiplicaram enormemente a produção. Esta realidade foi aos poucos chegando aos cursos de jornalismo, historicamente ligados prioritariamente à produção de texto, característica que se reflete em seu corpo docente, em sua carga horária e na natureza das disciplinas oferecidas.

Ainda que os custos de produção venham caindo, a realização audiovisual demanda atualização constante dos laboratórios, dos profissionais e da estrutura de apoio a produção, questões que raramente os cursos tem condições de suprir a contento. Uma das razões é que os custos envolvidos com a produção audiovisual são, via de regra, sempre muito superiores àqueles da área dos veículos de texto.

As disciplinas teóricas e práticas assim como os trabalhos de conclusão de curso que envolvem a realização audiovisual em geral se dividem em dois grandes grupos: um grupo é ligado à televisão, ao telejornalismo e aos programas de estúdio e o outro ao cinema e ao documentário. Do ponto de vista da lógica de produção, o primeiro grupo lida com formatos preestabelecidos, o que leva em conta a consolidação de modelos para uma potencial produção em série. Já o documentário, que aqui é entendido como um produto

audiovisual único, tende a funcionar de forma autônoma. Nesse cenário cada realização possui uma lógica distinta de produção e pode, por isso mesmo, engendrar os elementos da linguagem audiovisual de forma mais independente. Fugindo da padronização, essas produções podem significar alguma dose de alívio ao lugar comum predominante.

No contexto dos cursos de jornalismo a esfera do documentário é um caminho promissor para a discussão de diversas questões, a começar das estéticas. Temos um nível de exigência moldado a partir de uma linguagem televisiva padronizada, que pode ser insípida, mas em geral realizada com profissionais afeitos ao vídeo e com recursos sofisticados de produção. Sendo assim, um telejornal e um programa de estúdio realizados em ambiente acadêmico tendem a um registro amador que pode comprometer algo da fruição do espectador. Além disso, este tipo de formato, até pela sua lógica de produção, flerta com uma rigidez e com uma pretensa sobriedade que não combina com o frescor e o experimentalismo desejado das primeiras produções.

Nos programas realizados em estúdio, a pauta, os convidados e as enunciações devem se adaptar aos formatos previamente propostos. No caso do documentário, os temas, as locações, os personagens, os recursos utilizados e as relações entre estes elementos engendradas pelo filme é que influenciam (ou pelo menos deveriam influenciar) a estruturação do formato e na escolha dos recursos narrativos. Assim, os documentários não dependem necessariamente de grandes e custosos recursos de produção. Pelo contrário, como herdeiros da literatura e da história, podem se voltar, como observa Jacques Rancière, para as “camadas subterrâneas dos anônimos” e assim, a partir da produção de imagens “despojadas”, reconfigurar uma lógica nascida no romantismo onde “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” (RANCIÈRE, 2005, p. 50).

É justamente da qualidade - que aqui não se confunde com apuro técnico exigido pela TV - dessa espécie de garimpo realizado nas existências, operando e explicitando ferramentas da negociação permanente entre realizador e personagens, que se constrói uma das camadas semânticas fundamentais para o vigor dos documentários. Significa, por exemplo, ao documentar uma situação ou personagem, dar tempo ao espectador para poder perceber a expressividade nos silêncios, nas indecisões, nas contradições e emoções. Afinal “longe de filmar a realidade-tal-como-ela-se-dá, o cinema só pode apreendê-la como acumulação de relações, a maior parte delas abstratas ou não representáveis não visíveis, não

mostráveis”... (COMOLLI, 2008, p. 80).

Jornalismo, audiovisual e autoria

É no campo do documentário que uma questão fundamental tem condição de se manifestar a ponto de qualificar as narrativas: a autoria. Esta pode enunciar-se de diversas maneiras, de forma objetiva e subjetiva, operando, por exemplo, no tom do texto, na presença física do realizador, na qualidade da relação que se estabelece, do diálogo com os entrevistados.

O testemunho e a entrevista surgem como possibilidade expressiva para os filmes documentários na década de 1960, a partir da articulação de aparatos e tecnologias que permitiram captar com agilidade e mobilidade a imagem e o som em campo para depois sincronizá-los na exibição. A possibilidade de qualquer um de se expressar abriu uma enorme gama de interlocuções que revolucionou os filmes. Para além do texto em si, a possibilidade desse diálogo e suas inflexões pode ser muito reveladora e expressiva, dependendo das opções autorais do realizador.

Na televisão, o recurso da imagem e som sincronizados sempre esteve presente, mesmo nos primórdios, quando tudo era restrito ao estúdio e transmitido ao vivo. Em formatos televisivos tais como os telejornais e os programas de estúdio a autoria é deliberadamente obnubilada, em geral em prol de uma pretensa neutralidade ou sobriedade. Na estrutura empresarial da televisão, via de regra as produções são fruto de longos processos que envolvem grandes equipes e forte hierarquia. O processo de serialização da produção segue a lógica fordista de linha de montagem industrial visando reduzir custos, maximizar resultados e formatar para fidelizar (ou adestrar) o espectador. Nesse cenário de padronização, a autoria fica difusa e não deve aqui ser confundida com a possível presença de um repórter, apresentador ou comentarista, já que a autoria, nesse caso, não se confunde com a standardização de comportamentos ou com a demarcação de um campo de autoridade.

Obviamente a realização audiovisual é resultado de processos técnicos e editoriais complexos e, por isso mesmo, geralmente demanda uma equipe para dar conta das diversas especificidades envolvidas. Mesmo assim, a noção de autoria tem melhores condições de se

afirmar no documentário, pois aqui pode-se trabalhar com equipes bastante reduzidas. Além disso, um aparato menos invasivo tem condição de se organizar de modo a favorecer a proximidade das relações e assim mais questões podem emergir a partir da qualidade dessa interlocução. Como dar conta, por exemplo, das implicações ligadas à autoridade e questionar possíveis traços de autoritarismo presentes nas relações de poder que sempre envolvem a produção de conteúdo: quem faz o filme? Sobre o que é o filme, quem é “produzido” e de que forma? Quem é questionado e enquadrado como objeto? E, finalmente, a quem se destina o filme? Experenciar estas camadas, ainda que de forma indireta, pode revelar aspectos sobre a complexidade política que envolve cada ato de tentativa de “captura” do real.

É nesse processo que o filme pode adquirir sua potência, não como tradutor de uma pretensa verdade, mas como uma espécie de mediador subversivo, deixando entrever algumas das verdades possíveis presentes em cada uma das enunciações desenvolvidas no ato cinematográfico. Nesse sentido, Jacques Rancière chama a atenção para uma linha divisória, traçada por Aristóteles, entre as duas “histórias”, a dos historiadores e as dos poetas ou da realidade e da ficção. Para ele, esta linha está revogada, já que agora “o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido”.

Assim, a cinematografia é herdeira da literatura, e “eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade. E o cinema documentário, o cinema que se dedica ao “real” é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ficção, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos”. (RANCIÈRE, 2005, p. 56-57) Ao se aproximar da poesia, o documentário pode tentar se distanciar de um tipo de jornalismo com viés restritivo, ligado a manuais, veículos consolidados e à práticas industriais de produção e consumo. Por poder articular simultaneamente questões da ordem do simbólico, do racional e da emoção o cinema e o documentário são capazes de produzir uma interlocução privilegiada que demanda uma postura diferente, um espectador especial.

Há, sem dúvida, duas formas, ou melhor dois pensamentos sobre o cinema em luta desde os primórdios [...]. O cinema nasce ao mesmo tempo como sistema de escrita com (o campo/o fora de campo; a velocidade/a duração –

paradigmas ativos desde “o primeiro filme”) e como empresa de espetáculo (janela aberta para... tudo o que se deseja ver). Essas duas matrizes fabricam dois pensamentos sobre o espectador [...]. A primeira é a indústria do espetáculo, madrastra do cinema [...]. Ela postula um espectador fixado em um lugar assinalado: o lugar do consumidor de efeitos. Esse espectador supostamente não se mexe; ele não deve mudar, deve engolir, deve ingurgitar até a náusea. Esse pensamento, põe-supõe- impõe a ideia de um sujeito *menor e minorado* cuja inquietação deve ser adulada e cujos desejos devem ser atendidos. A outra é a cinematografia, filha bastarda da pintura (via fotografia) e da música (via ritmo e duração). Ele pressupõe um espectador maior, um sujeito de relações complexas, de emoções contraditórias, móvel, em suma convidado a ocupar não um lugar no filme mas vários. Situação plural precária, mutável em que há o risco e a perda [...]. O mundo é atingido por uma dúvida, existência se aprofunda em uma dimensão crítica – como a do próprio espectador.” (COMOLLI, 2008, p. 64-65)

Essa cinematografia, ao propiciar a articulação e a interlocução expandida de narrativas, pode dialogar com os fatos para além da racionalidade e da objetividade. Essa busca em se trazer outras dimensões do conhecimento é sintomática do redesenho das novas dimensões da cultura numa época de crise de valores.

Momentos de tensão e arrebatamento

A desconfiança das pretensas “verdades” impostas por um modelo em crise e a saturação de grande parte do público com os formatos jornalísticos da TV comercial traz a necessidade de se construir narrativas mais sofisticadas. Ao incorporar camadas semânticas diversas para dar conta de assuntos complexos, estas histórias podem impactar de forma mais ampla e instigante a audiência. Nesse sentido vale a pena flexibilizar as fronteiras entre ficção e documentário, buscando contaminações e diálogos que podem resultar num espectador mais ativo na medida em que se oferece espaço para que também ele se questione e se coloque. Paradoxalmente, é pautando e questionando aspectos de ficção presentes nos documentários que sua possibilidade de “verdade” pode atingir maior eficácia.

Para além da verossimilhança e da imersão catártica, alguns momentos cinematográficos podem trazer tensão e arrebatamento ao desestabilizar o espectador em suas noções de

negação e crença. Isso vale tanto para obras mais identificadas com a ficção quanto para aquelas ligadas ao documentário. Não se trata apenas dos mecanismos que permitem deslocar o espectador de seu conforto com tal narrativa, relativizando suas certezas a partir de uma reviravolta no roteiro. A relação do espectador com o cinema pode atingir uma potencia especial de arrebatamento em momentos em que existe fricção, acontecem interferências mútuas e opacidade nas fronteiras entre elementos identificados como da ordem da invenção e da imaginação e outros ligados a realidade e a autenticidade. Como afirma Jean-Louis Comolli, “A negação cinematográfica é dialética... a crença tem necessidade da consciência que a ameaça... para se reforçar” (COMOLLI, 2008, p. 84).

Em filmes de ficção, o uso de material documental busca reafirmar e, ao mesmo tempo, reconfigurar no espectador esta realidade da qual o filme se pretende porta-voz. Aqui, não basta que nosso mecanismo crítico de “alerta” relaxe e se deixar levar pela fruição de um enredo plausível e coerente. Na hora em que aparecem indícios de uma “realidade” explícita, nosso entusiasmo anterior pode transformar-se. Se o filme é baseado em fatos ou histórias reais, e existe material documental diretamente ligado aos eventos e personagens tratados no enredo, o uso deste recurso se torna irresistível e o resultado pode propiciar um mergulho mais profundo na história. Ficamos com a fruição anterior já dada pela narrativa ficcional mas agora repotencializada pela emergência do real, daquele real que já estava lá, ainda que encenado e reconstruído. O encontro desses dois registros, o da ficção e o documental, promove um duplo movimento: a construção se explicita e a comoção e o envolvimento, ao invés de se enfraquecerem, se agudizam. A verossimilhança vira verdade e agora estamos tocados simultaneamente em diversas camadas que se retroalimentam: tocados pelo enredo, comovidos com a confirmação daqueles fatos e com nossa crença no cinema e na história. Como que alçados a um estado místico de uma revelação, ficamos enternecidos também com nossa própria emoção e sensibilidade que afinal tem mais uma razão de ser: realmente aconteceu.

Diários de motocicleta, de Walter Salles, realizado em 2004, é um bom exemplo do uso desse recurso. Trata-se de um filme de estrada que conta a saga épica de dois amigos pelo continente sul americano. Próximo ao final do filme os amigos se despedem no aeroporto. Um embarca num avião e vai cumprir seu destino histórico e se tornar o mítico Che Guevara. Quem fica no aeroporto é seu companheiro que também é um dos narradores dessa viagem iniciática. “Ouvimos” seus pensamentos e sentimentos a partir de

uma narração em off que, entre outras coisas, questiona a inflexão daquilo tudo que aconteceu na viagem. No texto, algumas das camadas envolvidas na construção das memórias são colocadas em suspeição e suspensão: “...foi nossa visão muito estreita, muito parcial, muito apressada?” logo após a imagem se apaga lançando o espectador num vazio (espaço para o inconsciente?). A digressão prossegue no escuro: “este vagar sem rumo por nossa imensa América me mudou mais do que pensei... eu... já não sou eu! Pelo menos não sou o mesmo eu interior”. A partir daí a imagem volta, agora com diversas cenas em preto e branco que, buscando nova camada expressiva, revisita diversos personagens coadjuvantes da história. Encarando a lente, eles são mostrados individualmente e em grupo como que “posando” desconcertados num registro que, de forma ambígua, se pretende fábula, documento e encenação. O que ouvimos é somente a trilha sonora, de maneira que agora nossos pensamentos tem espaço para fluir sem a interferência direta de qualquer texto. Temos então a possibilidade de revisitar o filme e revisitar nossas emoções agora potencializadas a partir da provocação formulada pelo narrador. Este clima de comoção contamina e se reafirma nas imagens estáticas dos coadjuvantes (reais?) encarnando essa América pobre e desigual. Nós (espectadores) também não somos mais os mesmos. Depois dessa sequência, uma legenda em tela preta nos atualiza o que ocorreu com os dois personagens: nos informa do assassinato de Che Guevara na Bolívia e da vida atual de Alberto Granato em Cuba. Se segue o epílogo onde ouvimos um som de avião e depois, em close, o rosto de um velho. Nada é dito sobre aquele senhor, o verdadeiro Alberto Granato, que nunca antes havia aparecido no filme.

Toda esta construção de camadas narrativas, permite uma “leitura” a partir de ângulos diversos num processo que cria dobras e vai resignificando o conteúdo. Assim, a presença física real de um dos protagonistas vem coroar este processo de curto circuito entre a ficção e os registros históricos e documentais, alguns simulados e outros revisitados pelos relatos dos reais protagonistas (que são a base do roteiro do filme). Agora a imagem não retrata mais um ator, mas o verdadeiro Alberto Granato, que viveu tudo aquilo. Houve um deslocamento nas diversas dobras do tempo criadas e recriadas pelo filme. Seu olhar melancólico acentua o testemunho do inexorável “drama da vida”, que fica mais enfático quando visto em retrospecto, e o acesso a esta perspectiva nos contamina e potencializa nossa emoção e arrebatamento.

Em documentários, momentos de tensão e arrebatamento dependem, como em toda obra

cinematográfica, do sucesso da relação que se estabelece entre filme e espectador. Além disso, a pauta do documentário pode incorporar de forma criativa uma dimensão fundamental que, apesar de sempre estar presente em qualquer ato fílmico, muitas vezes fica subjugada. Trata-se da inevitável construção de imagens, tanto as imagens técnicas, mediadas por aparatos, como também imagens públicas de um personagem, do que ele representa, do que eventualmente quer representar ou daquilo que o filme pretende que ele represente. Estas “imagens” são dinâmicas, produtos do processo cinematográfico, que sofrem contaminações e se retroalimentam o tempo todo. As tais relações de poder, que no caso da ficção estão acordadas por contratos comerciais, aqui enfrentam outros tipos de acordo, com camadas diversas menos objetivas e até da ordem do inconsciente. Não por acaso, daí afloram e se explicitam conceitos e preconceitos e é campo fértil para a formação e a confirmação dos estereótipos sejam eles do realizador, dos entrevistados e da audiência.

O acesso a tais camadas semânticas envolvidas no documentário pode ser possibilitado a partir do uso simultâneo de diversos recursos já que estes processos da construção audiovisual e de suas relações de poder são bastante complexos, multifacetados e de natureza aberta. Nesse sentido, construir uma edição oscilante, com a presença de narrativas paralelas, pode eventualmente desestabilizar o espectador, mas pode, por outro lado, trazer uma visão mais sofisticada dos fatos, a partir do vislumbre de sua complexidade no deslocamento entre perspectivas diversas. Nesse sentido, buscar relatos de caráter épico e lírico dá espaço para que os entrevistados se coloquem como protagonistas e fortalece as narrativas. Ao demandar visões de perspectivas bastante distintas, de caráter geral e pessoal, e de natureza objetiva e subjetiva, podemos favorecer um posicionamento mais amplo dos personagens e propiciar uma visão mais sofisticada para o espectador.

A presença da contradição com certeza nos coloca em alerta para aspectos da complexidade dos fatos e dos processos de sua construção histórica e política. O acesso a diferentes perspectivas suscita nosso posicionamento, não só diretamente com relação ao assunto tratado, mas também por favorecer uma postura instigante, contaminando nosso ânimo e estado de espírito. A dúvida e a incerteza ajudam a desestabilizar e relativizar verdades, mas o mais subversivo acontecimento é o questionamento dos papéis. Este é mais eloquente em filmes que se utilizam do dispositivo da entrevista. Como produto de um acordo consensual, é raro que os entrevistados subvertam seu papel. Cabe então ao realizador tentar criar condições para que esta postura subversiva possa emergir. É um processo delicado, pois depende de dosar certo desconforto ao provocar o entrevistado com perguntas ou situações

que favoreçam reações e manifestações que fujam do conformismo do registro cordial, formal e insípido.

Diz o crítico e ensaísta Jean-Claude Bernardet, “os documentários que me parecem mais motivadores atualmente são aqueles em que, de uma forma ou de outra, a entrevista encontra-se problematizada” (BERNARDET, 2003, p. 288). Nesse sentido, diversos momentos de subversão e inúmeras camadas simultâneas de grande riqueza expressiva estão presentes em *À Margem da Imagem* de Evaldo Mocarzel, realizado em 2002. Jean-Claude comenta: “... me dá a impressão de ser um filme de crise, e por isso particularmente estimulante - a crise do filme documentário de entrevistas” (BERNARDET, 2003, p. 296) Uma crise que por um lado sinaliza um eventual esgotamento, mas pode ajudar também a refletir sobre questões presentes nos métodos e dispositivos basilares adotados neste modelo.

Trata-se de um documentário que pretende falar do universo dos moradores de rua da cidade de São Paulo. Para tanto, entrevistas buscam resgatar as histórias de vida desses personagens que acabaram na rua abordando questões de âmbito geral e pessoal. Uma narrativa paralela é dada a partir de uma segunda câmera que nos revela aspectos dessa construção filmica: a negociação para incluir tal personagem, pagamentos, autorizações, discussões, desconfiança, aparato, equipe, etc. Soma-se a esta camada algumas perguntas que suscitem uma reflexão sobre a ideia de imagem procurando aspectos de sua construção: que imagem o depoente gostaria de passar, qual seria a imagem que se tem do morador de rua, qual a serventia da câmera, etc. Quase todos os entrevistados são moradores de rua com exceção de Ivete, uma freira. Subvertendo a generalização e o distanciamento do especialista, Ivete assume logo no início do filme a posição de um protagonista envolvido na questão quando diz: “nós temos sido explorados demais na imagem”. Em outro momento Ivete desestabiliza o filme ao relatar uma estratégia de sobrevivência do morador de rua da grande cidade.

“... você pode ser versátil, hoje você pode estar chegando, amanhã você pode ser roubado, você cada dia conta uma história para um, que ninguém te conhece, o que não pode acontecer numa cidade pequena. Então a cidade dá essa liberdade através do anonimato. ...então eu posso inventar a questão do acharque [*sic.*], que acharcar [*sic.*] na rua é o seguinte, você ganhar dinheiro contando uma história que comova o transuente [*sic.*]” (*À margem da imagem*, 2002)

Incrivelmente esta fala não resulta num distanciamento crítico que atrapalhe a nossa fruição e comoção com as histórias e dramas relatados.

Próximo ao final é apresentado um segmento em que a produção leva todos os depoentes para assistir ao documentário e depois comentá-lo.

Esse dispositivo traz uma camada reveladora das relações de poder e hierarquia envolvidas no ato cinematográfico que se propõe a documentar alguma realidade possível. Cinema não é feito por qualquer um e tampouco é acessível a todos.

Assim uma das primeiras “comentaristas” declara: “eu gostei, nunca tinha entrado num cinema antes”. Outros comentários vão se sucedendo, alguns esperançosos com o poder que o filme poderia ter: “a sociedade vai ter uma posição melhor daquilo que é o povo de rua, que na verdade nós não somos bicho...” e “depois eu queria que você levasse este filme para o Brasil inteiro, mas chamasse os políticos, estes que estão no poder, ver a realidade do povo...” e outros mais cétricos: “há muitas coisas que às vezes podem ser em vão, porque você pode tar exibindo esse filme aí, mas na sociedade existe muita barreira, entendeu, pro pobre, pro rico, aí fica muito difícil”. ... Um dos depoentes finais aparece reclamando de “um fundo musical que não teve” e que “terminou sem graça, sem um fim” um final que para ele foi “pálido” (contraditoriamente estas reclamações compõe um final menos pálido já que elas aparecem em lugar privilegiado na edição final). Esse mesmo depoente mais tarde retorna, em terceira pessoa declara: “faltou mostrar quando ele pede, que ele bate numa casa, que ele se expressa com uma pessoa...”. E prossegue, cada vez mais indignado, chamando a atenção para o fugaz momento de exceção que vive diante da câmera: “...a pessoa agora naturalmente tá me vendo, né, mas geralmente estas pessoas, amanhã, não vai me ver, não vai me conhecer”. E vai ficando mais incisivo:

“se eu apertar a campainha de uma casa, ela vai falar para o porteiro, não atendo, não conheço. Então é isso, ele tem que mostrar isso no filme. Tem que mostrar a pessoa apertando numa casa, pedindo um prato de comida, pedindo isso, pedindo aquilo, tal para poder ser um filme verdadeiro, esse o diretor esqueceu”. (*À margem da imagem*, 2002)

O diretor rapidamente agradece em off: “tá bom, valeu, obrigado”. Esta aparente frieza e conformismo do diretor acentua ainda mais a indignação do depoente que insiste, e desloca sua fala da terceira para a primeira pessoa e dispara: “Entendeu, porque se eu chegar na sua casa e bater na sua campainha, eu tenho certeza que você não vai me receber, só hoje,

amanhã você não me recebe mais”. Fim. Créditos. Essa fala explícita, quase uma acusação, está personificada e direcionada à pessoa do diretor. Assim ganha eloquência como ato verbal, fugindo do conformismo cordial. Mas além de ver o outro (o diretor) enfrentando a animosidade, o espectador sabe que o recado se estende também a ele, afinal “filmagem é evidentemente arriscar; e também, neste caso, arriscar-se, arriscar alguma coisa do seu lugar, de seu espectro subjetivo, nessa relação violenta com o outro que toda filmagem acaba sendo.” (COMOLLI, 2008, p. 68) e a opção de assim encerrar o filme evidencia a emergência do problema.

Assim, o audiovisual e em especial os formatos que dialogam com o documentário, são campo profícuo para o exercício de um jornalismo aprofundado, independente e instigante capaz de dar conta de assuntos complexos. Para além da mera informação “objetiva” dos veículos tradicionais, esta produção pode provocar diálogo transformador no espectador e se espalhar de forma autônoma chegando ao público de maneira colaborativa pelas novas plataformas de difusão.

Bibliografia

- BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- COMOLLI, J. L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- KUMAR, K. *Da Sociedade pós industrial a pós-moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- PARENTE, A. *O Virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- RANCIÈRE, J. *A Partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo, 34, 2005.

* Renato Levi é documentarista, pesquisador e professor nos cursos de Jornalismo da USP e da PUC-SP