



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

NARRATIVAS DE NÃO-FICÇÃO

As interseções entre o Novo Jornalismo e o
Cinema Documentário de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles

MARIANA RIBEIRO DE SOUZA

Monografia de conclusão de curso
Orientação: Profa. Dra. Heloísa Buarque de Hollanda

Rio de Janeiro
2008



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

NARRATIVAS DE NÃO-FICÇÃO

As interseções entre o Novo Jornalismo e o
Cinema Documentário de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo.

MARIANA RIBEIRO DE SOUZA

Orientação: Prof. Dra. Heloísa Buarque de Hollanda

Rio de Janeiro

2008

FICHA CATALOGRÁFICA

SOUZA, Mariana Ribeiro de.

Narrativas de não-ficção: as interseções entre o Novo Jornalismo e o Cinema Documentário de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Rio de Janeiro, 2008.

Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO

Orientador: Prof. Dra. Heloísa Buarque de Hollanda



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Narrativas de não-ficção: as interseções entre o Novo Jornalismo e o Cinema Documentário de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles**, elaborada por Mariana Ribeiro de Souza.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 30 de junho de 2008.

Comissão Examinadora:

Profª. Heloísa Buarque de Hollanda

Profª. Consuelo Lins

Prof. Paulo Pires

À memória de meu pai.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, que foi minha fonte de inspiração e de força em todas as etapas deste trabalho e na vida;

À minha mãe, que, por amor e por confiança, sempre me encorajou e incentivou em minhas empreitadas;

Ao meu irmão Pedro, que divide comigo todas as glórias e todos os fardos;

Ao Bruno, que assumiu o compromisso de ser o co-autor das próximas páginas desta e de outras trajetórias;

À Helô, de quem sempre serei orientanda, dentro ou fora da universidade, pelo carinho, pela confiança e pela dedicação;

À Consuelo e ao Paulo que aceitaram o convite para fazer parte da banca e me encorajaram quando a monografia era ainda só um projeto;

A toda minha família, pelo aconchego e pela segurança do ninho que nunca me faltaram;

Aos amigos, que dividem comigo as inquietações e as alegrias da transição para a vida adulta.

“E o tempo todo, bem além das questões de técnica, existe uma vanguarda tão óbvia, tão interna, que quase se esquece o poder que ela tem: o simples fato de o leitor saber que tudo aquilo realmente aconteceu. As renúncias foram apagadas. O biombo desapareceu.”

Tom Wolfe

RESUMO

SOUZA, Mariana Ribeiro de. **Narrativas de não-ficção:** as interseções entre o Novo Jornalismo e o Cinema Documentário de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Rio de Janeiro, 2008. Monografia de Conclusão de Curso – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

O trabalho é uma análise das interseções entre as narrativas de não-ficção do Novo Jornalismo e do Cinema Documentário, a partir da comparação das características de livros-reportagens, elucidadas por Edvaldo Pereira Lima em *Páginas Ampliadas*, com os filmes *Edifício Master e Peões*, de Eduardo Coutinho, e *Nelson Freire e Entreatos*, de João Moreira Salles.

As narrativas do Novo Jornalismo buscam unir a compreensão racional do mundo com o entendimento intuitivo, passando pela leitura sensível de pessoas, ações, cenários e contextos, unindo a razão e a lógica e integrando as esferas objetiva e subjetiva que constituem a realidade. Esse esforço no sentido de tornar a narrativa mais abrangente foi preterido pela maior parte das produções jornalísticas convencionais, sejam impressas ou audiovisuais, mas encontrou espaço no cinema, principalmente nos filmes documentários. A imersão do documentarista na realidade que pretende retratar; a presença de uma voz autoral; o estilo das entrevistas; a precisão de dados e de informações; o uso de símbolos; a digressão e a humanização são só alguns dos pontos de interseção dessas duas naturezas de narrativas de não-ficção.

AUTORIZAÇÃO

Eu, Mariana Ribeiro de Souza, DRE: 104012717, autorizo a Escola de Comunicação da UFRJ a divulgar total ou parcialmente o presente Trabalho de Conclusão de Curso através de meios eletrônicos e em consonância do a orientação geral do SiBI.

Rio de Janeiro, 19 de junho de 2008.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

2 O NOVO JORNALISMO

2.1 JORNALISMO LITERÁRIO NO BRASIL: O CASO DA REVISTA *REALIDADE*

2.2 JORNALISMO LITERÁRIO CINEMATOGRAFICO

3 O CINEMA DOCUMENTÁRIO

3.1 UMA PERSPECTIVA RELACIONAL: DOCUMENTÁRIO *VERSUS* FICÇÃO

3.2 OS SUBGÊNEROS DO DOCUMENTÁRIO

3.3 O CINEMA DOCUMENTÁRIO NO BRASIL

4 OBJETOS DA ANÁLISE COMPARATIVA

4.1 O LIVRO-REPORTAGEM

4.2 O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO

4.2.1 Edifício Master

4.2.2 Peões

4.3 O CINEMA DE JOÃO MOREIRA SALLES

4.3.1 Nelson Freire

4.3.2 Entreatos

5. AS INTERSEÇÕES

5.1 AS LIBERDADES

5.1.1 Liberdades temática e temporal

5.1.2 Liberdade de angulação

5.1.3 Liberdade de fontes

5.1.4 Liberdade do eixo de abordagem

5.1.5 Liberdade do propósito

5.2 INTERSEÇÕES PRÁTICAS

5.2.1 Entrevistas de compreensão

5.2.2 Pesquisa qualitativa - os métodos de História Oral e a História de Vida

5.2.3 Observação participante

5.2.4 Memória

5.2.5 Documentação – precisão de dados e informações

5.2.6 Visão pluridimensional simultânea

5.3 INTERSEÇÕES TEXTUAIS

5.3.1 Narração

5.3.2 Descrição

5.3.3 Exposição

5.3.4 Funções de linguagem

5.3.5 Técnicas de angulação

5.3.6 Ponto-de-vista

5.3.7 Técnicas de edição

6 CONCLUSÃO

7 REFERÊNCIAS

1. INTRODUÇÃO

Ao observarmos os estudos a respeito do Cinema Documentário, percebemos que muitos dão conta de traçar paralelos com o Jornalismo, partindo frequentemente do pressuposto de que os documentários são uma extensão da reportagem televisiva, uma vez que seu formato possibilita uma investigação mais densa da realidade do que caberia em um noticiário e sua linguagem se aproxima do registro jornalístico.

A produção de filmes documentários nos permite notar, entretanto, uma interface com a produção jornalística ainda pouco explorada e estudada: a aplicação de técnicas do Novo Jornalismo nos roteiros dos documentaristas; os pontos de contato e as interseções entre o Jornalismo Literário e o Cinema Documentário, especialmente no que diz respeito às características de observação, descrição e narração.

As narrativas do Novo Jornalismo buscam unir a compreensão racional do mundo com o entendimento intuitivo, passando pela leitura sensível de pessoas, ações, cenários e contextos, unindo a razão e a lógica e integrando as esferas objetiva e subjetiva que constituem a realidade. Esse esforço no sentido de tornar a narrativa mais abrangente foi preterido pela maior parte das produções jornalísticas convencionais, sejam impressas ou audiovisuais, mas encontrou espaço no cinema, principalmente nos filmes documentários.

As interseções que se percebem entre as duas narrativas de não-ficção, sejam de ordem prática ou de ordem textual, evidenciam que o Jornalismo e o Cinema adotaram uma metodologia que os permitisse ir além do convencional, impulsionados pelo panorama de transformações sociais e culturais da década de 1960. Os “novos jornalistas” criaram um gênero narrativo que informava sem se prender às amarras da imparcialidade, da pressão do *deadline*, do engessamento das pautas. E também os documentaristas foram além em suas investigações.

Tornou-se necessário que o repórter vivenciasse uma realidade para que pudesse falar dela com propriedade; que o relato fosse além do factual e dos dados óbvios; que o texto trouxesse à tona a subjetividade do jornalista durante o trabalho de apuração e de observação; que a reportagem pudesse apresentar diálogos completos, sem o risco de ferir as regras dos manuais de redação. Surge, a partir daí, um novo código de conduta, que permite muito mais liberdades, ou melhor, que sugere muito mais liberdades.

As liberdades de escolha do tema, de angulação, de fontes, de temporalidade, de eixo de abordagem, de propósito são características, tanto do Novo Jornalismo quanto

do Cinema Documentário, que conferem aos gêneros a capacidade de superar as narrativas convencionais, sem incorrer no risco de deixar de produzir efeito sobre a contemporaneidade.

É justamente o ímpeto de ultrapassar e de ir além que falta a grande parte das produções jornalística e audiovisual ainda nos dias de hoje. O esforço de vencer os limites para mais bem informar esbarra em uma lógica de mercado que exige cada vez mais rapidez, concisão e direcionamento, reduzindo o conteúdo a textos rasos, pautados pelo factual e que não provêm ao leitor ou ao expectador ferramentas para uma reflexão acerca do assunto tratado.

Esse trabalho pretende elucidar de que forma o Novo Jornalismo e o Cinema Documentário utilizam-se das mesmas características práticas e textuais para trabalhar no sentido de transformá-los em gêneros que prezam pela superação informativa e estética de seus conteúdos, sem abrir mão de tratar da realidade, sem se desfazer do rótulo de “não-ficção”.

O capítulo *O Novo Jornalismo* remonta o cenário que permitiu o surgimento do gênero, nos Estados Unidos da década de 1960, momento de efervescência do movimento da contracultura, que era constantemente negligenciado tanto pela imprensa – que continuava atrelada ao factual das ruas –, quanto pelos literatos, que eram resistentes a qualquer coisa rotulada de nova. O *New Journalism* aparece para cobrir o abismo entre um panorama cultural que modificava as estruturas da sociedade americana e que a imprensa que insistia em ignorar.

A forma de fazer reportagem que se instaurou com o novo gênero pregava que era necessário ir além dos padrões convencionais e foi buscar nos romances realistas do século XIX as características literárias que utilizaria para relatar sobre a realidade cultural do período. O Novo Jornalismo surge, então, como um estilo que passeia entre as esferas do próprio Jornalismo e da Literatura e deu origem a obras de não-ficção que tinham o teor documental de uma reportagem e a dimensão estética de uma obra literária.

A primeira parte do trabalho explica de que forma os novos jornalistas encontraram espaço para suas obras dentro do mercado e quais eram as transformações que propunham, em especial, a partir do relato de Tom Wolfe em *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, que descreve o advento do *New Journalism* e as características do novo gênero, com uma abordagem quase didática.

A nova produção de textos jornalísticos foi implementada também no Brasil, que, assim como os Estados Unidos, estava inserido em um contexto de profundas transformações dos panoramas social e cultural. A revista *Realidade*, durante a década de 1960, foi a que melhor ilustrou o Jornalismo Literário em suas reportagens, eliminando os limites do discurso racionalista e do mito da objetividade.

Valores até então intocáveis, como aborto, contracepção, feminismo, divórcio, eram discutidos de forma aberta, com várias visões, deixando ao leitor a possibilidade de tomar posição no assunto abordado. O profissional da imprensa, na *Realidade*, era mostrado como um militante do seu tempo, por atuar no sentido de buscar ferramentas que permitissem compreender o momento pelo qual o país estava passando.

Outro ponto relevante da presença do Novo Jornalismo no Brasil, é o trabalho da Academia Brasileira de Jornalismo Literário, que entende que, enquanto gênero, o Jornalismo Literário não se aplica somente aos jornais e às revistas, mas também a outra esfera comunicacional: o cinema.

Segundo a ABJL, o Jornalismo Literário Cinematográfico consiste em uma nova corrente de estudo, ainda não muito difundida, que surge a partir do pressuposto de que o Jornalismo Literário é antes de tudo uma atitude, um modo de ver e reportar a realidade, independente do veículo que abriga a mensagem. A Academia destaca os trabalhos dos documentaristas Eduardo Coutinho e João Moreira Salles como maiores expoentes do Jornalismo Literário Cinematográfico no Brasil.

Para analisar de que forma o cinema se apropriou dos preceitos narrativos do Novo Jornalismo, o capítulo *O Cinema Documentário* traça o histórico do gênero desde o primeiro filme *Nanook of the North*, passando pelos primeiros pensadores e por suas visões sobre como fazer documentário a partir do ideal de um cinema voltado para uma finalidade social, que não servisse apenas como refletor da realidade.

O capítulo aborda um questionamento que com frequência se coloca em relação à natureza do Cinema Documentário: o embate com a ficção. Bill Nichols, autor do livro *Introdução ao Documentário*, afirma que, ao ver um documentário, o público pressupõe a autenticidade da prova, a crença de que aquela obra *re-apresenta* o mundo cotidiano a partir de uma perspectiva específica; isto sustentaria ainda o argumento proposto pelo autor de que o documentário seria uma *representação* e não uma *reprodução* do real.

A diferença fundamental entre ficção e documentário, segundo Nichols, reside no *status* conferido pelo espectador à imagem a que assiste na tela. No caso do

documentário, o público *acredita* na veracidade do que vê, na ligação direta das imagens com a *realidade*. Já na ficção, o relato faz com que o espectador *imagine* os espaços e as situações que se apresentam diante de si. Embora seu *registro indicial* seja igual ao do documentário, o público não vê as imagens como *reais*.

O fazer documentário encontra, segundo Bill Nichols, seis modos: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Esses subgêneros podem ser entendidos como agrupamentos de filmes que contêm as mesmas características, ideologia e concepção de documentário do cineasta. Silvio Da-Rin sintetiza quatro dos estilos preconizados por Nichols em seus estudos sobre o cinema documentário e suas estratégias discursivas: os modos expositivo, observacional, interativo (participativo) e reflexivo.

O modo expositivo corresponde ao “documentário clássico”, em que um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário em *off* - artifício conhecido como “a voz de Deus”. As imagens servem de ilustração, afirmação ou de contraponto daquilo que é falado. Os entrevistados falam de suas vidas de acordo com o enredo e são a “voz da experiência”: apenas uma visão unitária do todo.

Já o modo observacional encontrou no cinema direto norte-americano sua expressão mais típica, buscando comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal. O cinema direto rechaça qualquer forma de encenação, preparação prévia ou controle exercido sobre os materiais filmados, ao contrário do modo interativo, que enfatiza a intervenção do cineasta, em vez de suprimi-la.

A interação entre a equipe de filmagem e os atores sociais assume, no modo interativo, o primeiro plano, na forma de interpelação ou depoimento ou mesmo nas entrevistas. A montagem articula a continuidade espaço-temporal deste encontro e explicita os pontos de vista em jogo.

O quarto modo, que prega a auto-reflexividade, surge como uma resposta ao cinema espetáculo, com a preocupação de se desmistificar a idéia de que o filme é construído por si só. Desta forma, os filmes buscam trazer à tona os mecanismos de produção e o próprio fazer cinematográfico, mostrando ceticismo frente à possibilidade de trazer o mundo às telas de uma forma puramente objetiva.

No Brasil, o cinema documentário esteve à margem da produção audiovisual até os anos 50. Foi com o surgimento do Cinema Novo e suas inovações de tratamento da linguagem cinematográfica e da abordagem dos temas que o cinema documentário

passou a ser feito e visto sob uma nova ótica, afastada do estilo didático, com enredos de pouco teor crítico, passando, então, a servir de canal não só para discutir assuntos da vida nacional, mas também para debater a própria maneira de se fazer cinema.

O golpe de 64 e a instauração da ditadura militar engendraram um diferente enfoque nos documentários brasileiros, que passaram a ser construídos em cima dos problemas sociais, políticos, econômicos e culturais da época, bem como de suas estratégias discursivas.

Os filmes seguiam o modelo sociológico, que tinha como principal característica a exterioridade do realizador do filme em relação a seus objetos, a partir da qual seriam apresentados e discutidos os principais problemas da sociedade, sob formato de uma reprodução do real e do apelo à objetividade fílmica. Essa vertente sociológica refletia o espírito dominante entre as correntes ideológicas de esquerda da primeira metade da década de 1960, quando se acreditava que os intelectuais seriam os operadores das transformações sociais e que a eles cabia o papel de gerar consciência em um povo alienado.

O modelo documental brasileiro posterior ao período sociológico apresenta uma preferência pelo imaginário, pelo simbólico e pela voz do outro: um cinema que leva os entrevistados a falarem de suas próprias questões, a partir de uma ação provocadora do documentarista, que, muitas vezes, faz-se presente na narrativa.

O novo modelo oferecia a oportunidade de desenvolver pesquisas intensas e extensas; de passar mais tempo em um ambiente, dedicando-se a desvendar detalhes imperceptíveis à primeira vista; de observar os gestos dos personagens envolvidos na história; de captar diálogos e compreender o modo de viver e de pensar desses personagens, proporcionando uma noção sobre seu status social e sobre sua vida.

O esforço de integrar as esferas objetiva e subjetiva da realidade, unindo a interpretação racional do mundo com o entendimento intuitivo, sem abrir mão da leitura sensível de pessoas, ações, cenários e contextos aproximou o Cinema Documentário dos conceitos preconizados pelo Novo Jornalismo.

O intuito deste trabalho é justamente promover uma análise comparativa entre o Cinema Documentário e o Novo Jornalismo, que extrapole o campo dos estudos teóricos. Para isso, foram eleitos objetos de análise específicos: o Novo Jornalismo é representado pelos livros-reportagem, em especial, pelo estudo de Edvaldo Pereira Lima, teórico de Comunicação, presente no livro *Páginas Ampliadas*, em que Lima destrincha o Novo Jornalismo em características práticas e textuais. As características

do Cinema Documentário são analisadas a partir das obras de dois diretores brasileiros: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Foram escolhidos dois filmes recentes de cada documentarista – *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004) de Coutinho e *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004) de Moreira Salles.

A análise comparativa tem como objetivo verificar pontos de interseção entre as narrativas dos quatro filmes e as características do livro-reportagem, que foram separadas de acordo com as três etapas do trabalho de um repórter: pauta, apuração e redação.

Em relação à pauta, vão ser analisadas as liberdades inerentes aos livros-reportagem: temática e temporal (é possível abordar temas antigos que produzam efeito sobre a contemporaneidade); de angulação (as técnicas de angulação tratam de escolher uma abordagem por meio de imagens e analogias, a fim de proporcionar a descoberta do aspecto mais original ou interessante do fato); de fontes (há flexibilidade na escolha das fontes); do eixo de abordagem (pode-se encontrar um fio condutor diferenciado, que instigue o leitor); e do propósito (a participação do repórter e do documentaristas são, muitas vezes, fator de enriquecimento da narrativa).

As técnicas de apuração, expostas no item *Interseções Práticas*, vão analisar de que forma o Novo Jornalismo e o Cinema Documentário se utilizam das mesmas ferramentas para levantar dados para suas narrativas: entrevistas de compreensão; pesquisa qualitativa, que leva em conta os métodos de História Oral e História de Vida; observação participante; resgate da memória; documentação e precisão de dados e informações; visão pluridimensional simultânea.

Os pontos de interseção da redação dos livros-reportagem e dos filmes documentários vão ser elucidados a partir da comparação das técnicas de narração; de descrição; das funções de linguagem utilizadas pelas duas narrativas; do ponto de vista do novo jornalista e do documentarista; e das técnicas de edição de que cada um se utiliza para montar sua obra.

2. O NOVO JORNALISMO

Nos Estados Unidos dos anos 60, efervescia a contracultura. O movimento *hippie*, o materialismo excessivo do *american way of life*, a militância negra, o cinema *underground*, a Guerra do Vietnã, a liberdade sexual, o *rock'n'roll*. O país passava por um período de ruptura de padrões, costumes e normas da puritana família americana, das fotos impecáveis, feitas em estúdio, no porta-retrato da sala-de-estar.

O panorama de efervescência cultural não encontrava, entretanto, lugar na imprensa, que - refém de fatos e notícias documentados por um narrador que falava em bege¹ - mantinha-se distante das tendências. A Literatura tampouco abria espaço à pujança da contracultura, dos discursos sobre a vida no campus, os movimentos radicais, as drogas, o sexo. “Eles [os romancistas] esperaram, e tudo o que conseguiram foi o Príncipe da Alienação... navegando para alguma Ilha Solitária com seu barco do Tarô, de costas para tudo com sua capa Intemporal recendendo a naftalina”².

É deste descompasso que passa a existir, dentro das redações, um movimento de vigor revolucionário tão intenso quanto a realidade que não se pretendia noticiar – um jornalismo revitalizado pela narração literária de histórias reais, que se aproximava da ficção realista e passou a ser chamado de narrativa de não-ficção.

O *New Journalism* surge, liderado por Tom Wolfe, Norman Mailer, Truman Capote e Gay Talese, quando “ninguém costumava pensar que a reportagem tinha uma dimensão estética”³. Em *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, Tom Wolfe conta que “os Novos Jornalistas – os Parajornalistas – tinham só para si os loucos obscenos barulhentos cobiçosos mau-mau-luxuriosos empapados de drogas anos 60 na América com sua cara de bezerro de ouro”. Tom Wolfe afirma que “os romancistas tinham tido a gentileza de deixar para nossos rapazes [do Novo Jornalismo] um corpo material bem bonzinho: toda a sociedade americana”⁴ e explica que o *New Journalism*

Não era nenhum “movimento”. Não havia manifestos, clubes, salões, nenhuma panelinha; nem mesmo um bar onde se reunissem os fiéis, visto que não era nenhuma fé, nenhum credo. Na época, meados dos anos 60, o que aconteceu foi que, de repente, sabia-se que havia uma espécie de excitação artística no jornalismo e isso em si já era uma novidade.⁵

A revolução dos costumes tornou evidente que as formas de produção jornalística cunhadas em outras épocas não seriam suficientes para lhes permitir expressar o processo de transformação que o mundo testemunhava e vivia. É neste momento que a imprensa vai buscar em um campo tangente, a Literatura, os elementos para a construção de uma narrativa mais abrangente.

¹ (WOLFE, 2005, p.33)

² (ibidem, p.52)

³ (ibidem, p.22)

⁴ (ibidem, p.53)

⁵ (WOLFE, 2005, p.40)

Na Literatura, dos anos 40 até o início da década de 60, desponta o classicismo romântico, com todo vigor e seriedade da arte secular de contar histórias. A ficção reinava absoluta nas obras literárias da época. As atenções e as opiniões divididas voltam-se, entretanto, para o experimentalismo do *New Journalism*, que quebra a formalidade e o distanciamento do jornalista quanto à notícia:

O Novo Jornalismo traz à luz dos holofotes o mesmo timbre comum de sensualidade, de mergulho completo, corpo e mente, na realidade como acontecia em todas as formas de expressão da contracultura. (...) À objetividade da captação linear, lógica, somava-se a subjetividade impregnada das impressões do repórter.⁶

A aproximação entre esses dois campos não era uma novidade: a chamada “pré-história do Jornalismo” tem forte inspiração literária, assim como a contaminação das páginas dos jornais pelos folhetins baseados nos *fait divers*. Porém, desta vez, a literatura era apropriada 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.⁷

A fonte de inspiração era a corrente do realismo social, praticado por Balzac, Fielding, Smollett, Gógal e Dickens, abandonada pela literatura americana e reformado pelos “novos jornalistas”⁸.

Eles estavam indo além dos limites convencionais do jornalismo, mas não apenas em termos de técnica. O tipo de reportagem que faziam parecia muito mais ambicioso também para eles. Era mais intenso, mais detalhado e sem dúvida mais exigente em termos de tempo do que qualquer coisa que repórteres de jornais e revistas, inclusive repórteres investigativos, estavam acostumados a fazer.⁹

O Novo Jornalismo chegou, portanto, com a incumbência de potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, romper as correntes burocráticas do *lead* e, principalmente, garantir profundidade e perenidade aos relatos. “No dia seguinte, o texto deve servir para algo mais do que simplesmente embrulhar peixe na feira”.¹⁰

⁶ (LIMA, 2004, p.195)

⁷ (RESENDE, 2002)

⁸ (LIMA, 2004, p.197)

⁹ (WOLFE, 2005, p.37)

¹⁰ (PENA, 2006, p.13)

A partir do ensaio sobre o Novo Jornalismo, de Tom Wolfe, é possível enumerar preceitos que norteiam a produção do gênero:

1. O narrador não deve obrigatoriamente assumir um discurso em tom pastel, como convencionou-se no jornalês. O jornalista deve tentar incorporar a fala de quem retrata para passar a impressão de que olha a cena como alguém que está dentro dela;
2. O Novo Jornalismo permite que o narrador mude de ponto de vista quantas vezes quiser, como ferramenta para lutar contra a monotonia do olhar único do jornalista que guia a história. “Vá para dentro das órbitas oculares das pessoas da história e, a partir daí, conte o que vê”;
3. Para conseguir fazer um relato a partir do ponto de vista dos próprios personagens, o jornalista deve entrevistar exaustivamente cada um desses guias e saber o que ele viu. Tom Wolfe chama esse recurso de Jornalismo de Exaustão, em que tudo interessa.;
4. Passar dias, às vezes semanas, em contato com as pessoas sobre as quais vai escrever também faz parte do trabalho do repórter. O Novo Jornalismo procura o mesmo material do jornalismo convencional, mas pretende ir além e, para isso, precisa vivenciar o seu personagem;
5. O novo jornalista deve avançar sobre os limites convencionais do jornalismo. “Quando alguém falar em ‘pirâmide invertida’, dizer que isso só funciona nos jornais do Cairo”.
6. É importante estar sempre nos locais quando ocorrem as cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais e os detalhes do ambiente;
7. Este novo tipo de reportagem tem como característica dar a descrição objetiva completa, e mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram de procurar em romances e contos, como a vida subjetiva e emocional de seus personagens;
8. O Novo Jornalismo possibilita o uso de diálogos extensos, pontos de vista e monólogos interiores. O repórter pode entrar na cabeça do personagem;
9. As inovações do gênero também se dão na parte gráfica. Tom Wolfe faz uso exuberante de pontos, travessões, pontos de exclamação, reticências e até de pontuações que nunca existiram. Ele considera que são sinais que dão a ilusão de alguém que não está só falando, mas também pensando. Gráficamente é também uma maneira de incorporar um ruído visual e estimular o leitor a pensar;

10. O Novo Jornalismo desconhece definições, como “isto é um artigo”, “isto é uma crônica”. As obras desses novos jornalistas não se pretendem deixar catalogar.

2.1 NOVO JORNALISMO NO BRASIL: O CASO DA REVISTA *REALIDADE*

No Brasil, a revista *Realidade*, durante a década de 1960, foi a que melhor ilustrou o Jornalismo Literário em suas reportagens, eliminando os limites do discurso racionalista e o mito da objetividade.

Os textos de *Realidade* são construções literárias carregadas de impressionismo, onde o repórter anda, sente, cheira. É um texto quase cinematográfico, que vai descortinando os personagens, trazendo-os para mais perto do leitor. Uma narrativa que rompe com a maneira convencional de fazer jornalismo, introduzindo elementos ficcionais e de verossimilhança.

Na *Realidade* o repórter tinha que se colocar como um pesquisador, nenhum detalhe, nenhuma personagem, nenhuma causa e efeito, nada podia faltar. Texto igual, só no *New Journalism* americano.¹¹

O Brasil também estava inserido neste contexto de profundas transformações nos panoramas social e cultural e foi justamente a percepção de que havia um mundo em processo de transição que fez a diferença na revista *Realidade*. Havia um país que queria compreender-se e havia um grupo, articulado numa determinada publicação, que estava disposto a desvendar esse país, compreendendo-o e compreendendo-se. O profissional da imprensa, na *Realidade*, é mostrado como um militante do seu tempo.

Valores até então intocáveis, como a idéia de família, eram pautas permanentes na revista. Aborto, contracepção, feminismo, divórcio, jovens transviados, igreja progressista, tudo isso era discutido de forma aberta, com várias visões, deixando ao leitor a possibilidade de tomar posição no assunto abordado.

O projeto *Realidade*, nos anos 60, foi o ponto culminante deste tipo de reportagem no Brasil, que teve João do Rio e Euclides da Cunha como precursores dessa nova categoria de repórteres. Os dois não chegaram a fundar uma Escola de Sagres do Jornalismo Literário, dado que faziam suas obras de forma isolada – Euclides, narrando Canudos; João do Rio, revelando a vida real das ruas, dos bairros do Rio

¹¹ (FARO, 1999)

antigo -, mas são o pontapé inicial da trajetória de uma produção jornalística que se consolida pelos anos 30 e 40, até os anos 50, quando a revista *O Cruzeiro* amplia a idéia deste gênero narrativo.

2.2 JORNALISMO LITERÁRIO CINEMATOGRAFICO

A Academia Brasileira de Jornalismo Literário¹² entende que, enquanto gênero, o Jornalismo Literário não se aplica somente aos jornais e às revistas, mas também a outra esfera comunicacional: o cinema. Segundo a ABJL, o Jornalismo Literário Cinematográfico consiste em uma nova corrente de estudo, ainda não muito difundida, que surge a partir do pressuposto de que “o Jornalismo Literário é antes de tudo uma atitude, um modo de ver e reportar a realidade, independente do veículo que abriga a mensagem.”¹³

Estamos falando do cinema documentário, do roteiro cinematográfico que usa as técnicas do Novo Jornalismo, que (...) nasce no fim da Segunda Guerra Mundial, passa pelos anos 60 e seus movimentos sociais e culturais, pelo domínio da mídia eletrônica e do livro como produto de marketing, tendências que se afirmam nas décadas de 70 e 80. A verdade é que o cinema se apropriou de muitas dessas reportagens.¹⁴

Edvaldo Pereira Lima, jornalista, teórico de Comunicação e membro da Academia Brasileira de Jornalismo Literário, explica, em seu texto *Jornalismo Literário no Cinema*, que o Jornalismo Literário, apesar de ter nascido nos veículos impressos, foi incorporado na produção cinematográfica, especialmente por suas características de observação, descrição e narração.

Segundo Lima, o Jornalismo Literário busca unir a compreensão racional do mundo com o entendimento intuitivo, passando pela leitura sensível de pessoas, ações, cenários e contextos, unindo a razão e a lógica e integrando as esferas objetiva e subjetiva que constituem a realidade. O autor ressalta, entretanto, que este esforço no sentido de tornar a narrativa mais abrangente foi preterido pela narrativa jornalística convencional, seja impressa ou audiovisual.

¹² A Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL) é uma ONG focada no desenvolvimento de metodologias e técnicas que possam contribuir para a melhoria da qualidade da reportagem na imprensa brasileira e para a formação de autores de narrativas de não-ficção. (<http://www.textovivo.com.br/abjl1.htm>)

¹³ (LIMA, 2005)

¹⁴ (FREITAS, 2006)

A pessoa (...) é, quase sempre, apenas um dado folclórico de ilustração de uma situação, uma fonte de informação, um arremedo de gente, uma figura estereotipada. Pouco se contam histórias humanas reais, na sua dimensão complexa, plena¹⁵.

O autor percebe que o Jornalismo Literário, apesar de ter tido suas características rechaçadas pelo Jornalismo convencional, encontrou espaço no cinema, principalmente nos filmes documentários, e destaca, no panorama nacional, os trabalhos de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles: “O que Coutinho faz é uma forma de Jornalismo Literário adaptado ao cinema, construindo perfis instigantes de um grupo social”. Em relação a Moreira Salles, Lima afirma que o documentarista

pratica esse Jornalismo Literário cinematográfico centrado em pessoas. Acho que é uma inspiração para todos que desejam trabalhar com perfis e Histórias de Vida na narrativa contemporânea da realidade, em qualquer forma de expressão. Salles não sufoca seus personagens (...). O grau de invasão é mínimo, o respeito é absoluto¹⁶.

3 O CINEMA DOCUMENTÁRIO

O documentário se apresenta como um campo de observação escorregadio, devido ao seu caráter mutante e difuso enquanto categoria cinematográfica. Diversos estudos dão conta de trazer à tona a fluidez dos limites entre os domínios do ficcional e do documental, ou mesmo afirmam a inexistência de qualquer distinção. Christian Metz, por exemplo, parte de uma perspectiva psicanalítica para afirmar claramente que “todo filme é um filme de ficção”¹⁷. Já Bill Nichols considera que todo objeto fílmico é um documentário, por constituir prova da cultura que o produziu e por reproduzir as aparências das pessoas que nele se apresentam. A diferença residiria nas narrativas, ou na maneira como cada um conta sua história.

A análise das diversas estratégias narrativas, no entanto, encerra uma questão que diz respeito à própria natureza do objeto. Ainda não existe uma resposta fechada à pergunta “o que é o documentário?”, que se impôs desde o primeiro filme do gênero,

¹⁵ (LIMA em <http://www.textovivo.com.br/imprima/edv06.htm>)

¹⁶ idem

¹⁷ (METZ, 1980, p.57)

Nanook of the North (1922), o documentário do americano Robert Flaherty cujas principais seqüências foram encenadas para a câmara.

Nanook of the North foi resultado de uma década de pesquisas sobre os esquimós do norte do Canadá. O filme representou uma mudança na forma de se retratar o cotidiano, afastando-se dos enredos sobre viagens e dos cinejornais comuns da época. Flaherty trouxe às telas uma narrativa baseada na convivência com seu objeto de documentação - a imersão na realidade, que se configuraria como uma das principais características do cinema documentário. A proposta de Flaherty em usar atores nativos e não contratados constituiu uma ruptura com a estrutura do cinema de ficção aclamado nos anos 20 e foi motivo de elogio por parte de John Grierson.

Grierson foi o principal mentor da escola inglesa de documentário. Com a idéia de utilizar o cinema como apoio pedagógico, comprometido com a educação pública e representando questões sociais e individuais, o cineasta associou-se ao governo inglês a fim de obter ajuda financeira. Seus primeiros filmes foram curtas-metragens sobre atualidades e propagandas. Para sua equipe, escolheu jovens que não possuíssem os vícios do cinema comercial.

A concepção de documentário da escola inglesa, que propunha um documentário provido de finalidade social, divergia daquela dos filmes de Flaherty.

(...) Flaherty era a maior referência quanto aos seus métodos de pesquisa prévia sobre os temas a serem filmados e quanto ao uso de materiais naturais. Mas seus filmes estavam longe de proporcionar um modelo acabado para o documentário. O que Grierson buscava era um método capaz de superar tanto o modelo teatral e romanesco adotado pelos estúdios quanto a poetização do exotismo ao gosto de Flaherty.¹⁸

A estética do documentário de Grierson encontrou semelhanças na escola soviética de Dziga Vertov, Kuleshov e Eisenstein. O principal ponto convergente entre as duas escolas está na proposta de finalidade social e na sua relação com a escolha do tema. Os russos usavam em seus filmes indivíduos para expressar a idéia de “massa”, numa posição particular-geral (*Pudvokin*, 1926) ou faziam da massa o seu grande protagonista (*O Encouraçado Poutekim*, 1926), tendo ao fundo uma ideologia coletivista disseminada após a Revolução Russa. Contudo, o espírito revolucionário dos filmes soviéticos dificultava seu modelo de aplicação ao cinema documentário inglês.

¹⁸ (DA-RIN, 2006, p.76)

Dentre os cineastas da escola soviética, Dziga Vertov ganhou destaque por seus conceitos que, mais tarde, serviriam de base para um novo modo de representação. O cineasta russo acreditava na possibilidade de se filmar sem intervenção do cineasta naquilo que se pretende retratar.

Para Vertov, a filmagem deve ser a reprodução do real, a captação do real sem intervenção, mas o resultado final, o filme, não reproduzia realidade imediata alguma, era construção cinematográfica que deveria reconstruir o dinamismo do povo revolucionário, de um modo mais profundo que o real imediato poderia oferecer.¹⁹

Durante os 80 anos que se seguiram da primeira menção ao termo, muitas escolas lançaram sua visão sobre como fazer documentário. Vertov, Flaherty e Grierson são nomes que ajudaram a fundar e a desenvolver uma estética do documentário clássico. Apesar de visões e concepções diferenciadas, os primeiros pensadores desse novo gênero cinematográfico preconizavam o ideal de um cinema voltado para uma finalidade social, que não servisse apenas como refletor da realidade:

Dramatização, interpretação e intervenção social – estes são os atributos do documentário para seus fundadores. Em nenhum deles se nota o menor traço de documento ou prova. Ao contrário de um espelho que reflete a natureza e a sociedade, é como ferramenta para transformá-la que o documentário é assumido por aqueles que lançam as bases de sua tradição.²⁰

3.1 UMA PERSPECTIVA RELACIONAL: DOCUMENTÁRIO *VERSUS* FICÇÃO

O cinema documentário esteve, desde a sua origem, permeado por uma forte ideologia realista, uma crença de que a imagem em movimento tinha uma única função nobre a cumprir: a de representar o real. Com efeito, o documentário sempre colocou questões referentes ao real, à representação, à objetividade, à verdade da representação, mesmo que esses conceitos tenham ganhado, nos diversos períodos, conotações diferentes.

Com mais ou menos paixão, os movimentos desta forma de fazer cinema procuraram constantemente uma melhor adequação entre a imagem e o mundo, entre a

¹⁹ (BERNARDET, 1981, p.53)

²⁰ (DA-RIN, 2006, p.93)

representação e a realidade, através de técnicas, práticas e estéticas, qualificadas, então, como mais aptas do que outras a capturar a realidade e o mundo.

Documentaristas que acreditam na necessidade de preservar a naturalidade do mundo tendem a evitar intervenções (entrevistas, comentários, encenações) e artifícios de filmagem e edição (alteração de velocidade, movimentos planejados, montagens aceleradas). Já os que duvidam da possibilidade de apreender um mundo natural privilegiam exatamente o oposto.

Há os que sustentam que a única verdade passível de ser alcançada é aquela do próprio filme – a do personagem que se inventa diante da câmera, por causa da câmera -, o que tornaria indispensável revelar aos personagens, e também aos espectadores, o próprio artifício da filmagem.²¹

Verbetes enciclopédicos não raro opõem o documentário à ficção, o que também se verifica no senso comum. A mesma contraposição à ficção deu origem a uma expressão de uso corrente nos Estados Unidos: *non-fiction film*. A falta de uma definição hermética agrava ainda mais a tendência de se criar artificialmente uma oposição extrema entre campos que, na prática, são marcados por nuances e sobreposições. Godard é um dos que não acreditam nesta oposição: “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) E quem opta por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”.²²

O documentário, para além da discussão sobre seu grau de realismo ou de ficção, é um gênero que possui características particulares que nos permitem apreendê-lo como tal. Em *Estética da Criação Verbal* (1992), Mikhail Bakhtin afirma que cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados, a que ele dá o nome de “gêneros do discurso”. Segundo Bakhtin, o indivíduo pode ignorar totalmente a existência teórica dos gêneros do discurso, mas, na prática, lança mão deles com segurança e destreza. O discurso seria, portanto, uma construção coletiva de uma realidade interativa. A interação estabelece efeitos de sentido dentro do processo de comunicação – é um fenômeno com características lingüísticas e discursivas passíveis de serem observadas, descritas, analisadas e interpretadas.

²¹ Prefácio de João Moreira Salles em *Espelho Partido*, de Silvio Da-Rin (2006)

²² (GODARD apud DA-RIN, 1985, p.144)

A interação pode ser interpretada observando não apenas o que se enuncia, mas também as formas de se enunciar. Nesta observação, são levadas em conta as marcas lingüísticas que permitem reconhecer a intencionalidade do enunciador, os efeitos de sentido constitutivos e instaurados e, por fim, a persuasão que o enunciador busca exercer sobre seu interlocutor.

Portanto, é possível afirmar que, independente do tema que o documentário pretenda enunciar, as características a ele atribuídas nos permitem identificá-lo e diferenciá-lo de outros tipos de produção audiovisual.

O fundamental é perceber que, bem mais do que conteúdos ou estratégias narrativas, o que faz um filme ser um documentário é a maneira como olhamos para ele; em princípio tudo pode ou não ser documentário, dependendo do posto de vista do espectador.²³

De fato, o documentário é um gênero de fácil identificação empírica. Se suas fronteiras incertas desafiam o estabelecimento de uma definição absoluta e extensiva que dê conta de esgotar todas as ocorrências, elas não impedem que se reconheça a existência concreta de um “grande regime cinematográfico”, que deu origem a movimentos e escolas que aí se confrontam, dando lugar a sucessivas configurações do documentário.

Cada uma delas possui seu percurso peculiar, suas plataformas estéticas, sua crítica às práticas consideradas superadas e seu resgate de antecessores. O que mantém agregado um campo tão plural é o fato de que seus membros compartilham determinadas referências, ou seja, gravitam em torno da mesma tradição.²⁴

As diferentes tendências que foram identificadas sob a alcunha de “documentário” ao longo da história não constituem um único e mesmo objeto, mas diferentes objetivações do documentário.

Se por um lado, o documentário recorre a procedimentos próprios do cinema de ficção – escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação e montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção -, por outro lado, procura manter uma relação de grande proximidade com a realidade, respeitando um determinado conjunto de convenções – registro *in loco*, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo.

²³ Prefácio de João Moreira Salles em *Espelho Partido*, de Silvio Da-Rin (2006)

²⁴ (DA-RIN, 2006, p.19)

Essas características não lhe são, entretanto, exclusivas ou imprescindíveis. A simples seqüencialização de documentos, por exemplo, não caracteriza por si só um documentário. São inúmeras as produções ficcionais que utilizam imagens ou sons documentais no sentido de dar força maior à narrativa. A presença de registros históricos em filmes como *Forrest Gump*²⁵, *Zelig*²⁶ e *JFK*²⁷ não os tornam documentários.

A inserção de imagens reais em filmes não é condição única para assegurar o status de documentário a uma produção, assim como a utilização de recursos próprios da ficção não invalida o caráter documental de um filme.

Bill Nichols considera que o “registro indicial”²⁸ da realidade – por meio do suporte audiovisual – é operado da mesma forma pelos filmes ficcionais e pelos documentários, o que impede a simples distinção através da percepção primária de imagens e sons. O que o público pressupõe, ao ver um documentário, é a “autenticidade da prova”²⁹, a crença de que aquela obra *re-apresenta* o mundo cotidiano a partir de uma perspectiva específica; isto sustentaria ainda o argumento proposto pelo autor de que o documentário seria uma *representação* e não uma *reprodução* do real.

Para Nichols, essa representação se desenvolve na forma de um *argumento sobre o mundo*, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador.³⁰

A diferença fundamental entre ficção e documentário, segundo Nichols, reside no *status* conferido pelo espectador à imagem a que assiste na tela. No caso do documentário, o público *acredita* na veracidade do que vê, na ligação direta das imagens com a *realidade*. Segundo Vivian Sobchack, “o mundo em que o espaço documentário se estende e para o qual aponta sua significação indicial é percebido como o mundo concreto e intersubjetivo do observador”³¹.

Já na ficção, o relato faz com que o espectador *imagine* os espaços e as situações que se apresentam diante de si. Embora seu *registro indicial* seja igual ao do documentário, o público não vê as imagens como *reais*, como parte de seu *mundo*;

²⁵ (ROBERT ZEMECKIS, 1994)

²⁶ (WOODY ALLEN, 1983)

²⁷ (OLIVER STONE, 1991)

²⁸ (NICHOLS, 2001, p.36)

²⁹ (ibidem, p.31)

³⁰ (DA-RIN, 2006, p.134)

³¹ (SOBCHACK, 2005, p. 147)

pode-se adotar a verdade do filme de ficção como sua ou simplesmente rejeitá-la. Segundo Nichols, o documentário

nos dá a capacidade de enxergar assuntos oportunos que precisam de atenção, literalmente. Nós enxergamos visões (cinemáticas) de mundo. Estas visões colocam diante de nós questões sociais e eventos atuais, problemas recorrentes e soluções possíveis. A ligação entre documentários e o mundo histórico é profunda. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social.³²

3.2 OS SUBGÊNEROS DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

O documentário, enquanto objeto, é fruto de um conjunto de práticas e discursos e difere, nesse campo, da ficção. Mas esse objeto não tem uma essência, igual a ela mesma ao longo da história do cinema, seguindo uma linha de evolução em direção a um acréscimo do real. Há, como afirma o teórico Bill Nichols, uma construção contínua desse objeto, que implica um deslocamento de perspectiva no que diz respeito a esta forma de cinema.

Em vez de negar, por um lado, a própria existência do documentário ou, de outro, afirmar a sua essência; em vez de criticar ou de argumentar em favor de posições adotadas, parte-se das próprias obras e do conjunto de práticas que criaram movimentos definidos sucessivamente como *documentários*.³³

O fazer documentário encontra, segundo Bill Nichols, seis modos: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Esses subgêneros podem ser entendidos como agrupamentos de filmes que contêm as mesmas características, ideologia e concepção de documentário do cineasta. Silvio Da-Rin sintetiza quatro dos estilos preconizados por Nichols em seus estudos sobre o cinema documentário e suas estratégias discursivas no livro *Espelho Partido: os modos expositivo, observacional, interativo (participativo) e reflexivo*.

Cada um dos quatro modos de representação tem seus próprios códigos e regras, seus métodos de trabalho, ditames éticos e práticas rituais específicas. No entanto não se prestam a uma aplicação mecânica e excludente – um documentário pode perfeitamente

³² (NICHOLS, 2001, p.2)

³³ (LINS, 2002)

apresentar características de mais de um modo. Tampouco estão comprometidos com a idéia de sucessão ou evolução – a reflexividade é uma prática antiga; e recursos retóricos típicos do modo expositivo deixaram de ser utilizados. Modos de representação são apenas molduras teóricas generalizantes que podem facilitar a análise comparada dos documentários.³⁴

Modo expositivo

Esse subgênero corresponde bem ao “documentário clássico”, em que um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário em *off* - artifício conhecido como “a voz de Deus”. A narração do locutor apresenta dados sobre o tema do documentário, a voz é normalmente masculina e bem trabalhada, a fim de passar credibilidade e onisciência. As imagens servem de ilustração, afirmação ou de contraponto daquilo que é falado. Os entrevistados falam de suas vidas de acordo com o enredo e são a “voz da experiência”: apenas uma visão unitária do todo.

O que informa o espectador sobre o “real” é o locutor, pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada – pelo menos quando se concebe o real como uma construção abstrata e abrangente. Estabelece-se então uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência sobre a qual fornecem experiências imediatas; o sentido geral, social, profundo, eles têm no acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência e nos fornece o significado profundo.³⁵

O documentário expositivo era modelo canônico para a maior parte dos documentários até o início da década de 1960. Este modo adota um esquema particular-geral, mostrando imagens exemplares que são conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário. Muitas vezes, o processo de produção é suprimido em nome de uma impressão de realidade. No Brasil, esse modelo encontrou, à margem da política da ditadura recente, um terreno fértil para trabalhar as questões de linguagem e das minorias, a exemplo dos filmes *Passe Livre*³⁶ e *Viramundo*³⁷.

³⁴ (DA-RIN, 2006, p.136)

³⁵ (BERNARDET, 2003, p.13)

³⁶ (OSWALDO CALDEIRA, 1974)

³⁷ (GERALDO SARNO, 1965)

Modo observacional

A expressão mais típica do modo observacional foi o cinema direto norte-americano, que buscava comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal. O cinema direto rechaça qualquer forma de encenação, preparação prévia ou controle exercido sobre os materiais filmados.

O cinema direto implementou a não-intervenção durante a filmagem. Segundo Da-Rin, a tendência observacional substituiu a função de “tratamento criativo da realidade” por um objetivismo extremado, tentativa idealista de comunicar “a vida como ela é vivida”, renunciando a qualquer forma de controle sobre os eventos que se passavam diante da câmera.

Nos filmes do modo observacional, as equipes de filmagem eram quase sempre reduzidas ao menor número possível de pessoas, a fim de mitigar as interferências e assegurar que o que a câmera captura acontece independente de ser filmado. Desta forma, desenvolveu-se um método de trabalho que transmitia a impressão de invisibilidade da equipe técnica.

Os cineastas do movimento observacional do documentário privilegiavam o plano-seqüência, com imagem e som em sincronismo, adotavam uma montagem que enfatizava a duração da observação, evitavam a música em *off*, os letreiros e as entrevistas. Este modo também não privilegia os comentários em *off* dos locutores, ressaltando ainda mais a idéia de observação da cena.

As obras do cinema direto se aproximavam do ideal jornalístico, devido à objetividade e à busca pela autenticidade do que é retratado. Ao mesmo tempo em que os princípios da imparcialidade e da objetividade pautavam o modo observacional do cinema documentário e aproximavam o gênero da produção jornalística, eles constituíam a maior crítica a esse modelo, que disfarça em suas ferramentas o grau de subjetividade que o permeia.

As bases do cinema direto foram construídas nos Estados Unidos, por intermédio da *Drew Associates*³⁸, do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock, no final da década de 50 e início da década de 60.

Drew acreditava que documentários, em geral, com poucas exceções, eram falsos, que, de certo modo, eles lembravam bonecos. O que, na opinião de Drew e

³⁸ A *Drew Associates* formou-se em 1959 e dissolveu-se em 1963, quando Leacock deixou a sociedade, que era financiada pelo grupo Time Life e produziu mais de 30 filmes.

Leacock, tornava um documentário falso não era somente a encenação, mas principalmente a interpretação verbal do comentário, a música e os ruídos que costumavam ser acrescentados para dar mais espessura dramática ao filme.

Em nome de um respeito absoluto à autenticidade das situações filmadas, o grupo Drew Associates adotava o princípio do “som sincrônico integralmente assumido”: qualquer acréscimo à imagem e ao som originário da locação era considerado incompatível com a “realidade captada ao vivo”. Seu método de filmagem interditava todas as formas de intervenção ou interpelação: “não pedimos às pessoas para agir, não lhes dizemos o que devem fazer, não lhes fazemos perguntas”.³⁹

Esta ética da não-intervenção fomentou a “teoria do mimetismo” de Mario Ruspoli, para quem “dissimular-se, pertencer à paisagem, confundir-se com a multidão, é uma atitude fundamental do cineasta que procura abordar o real”⁴⁰. Este mimetismo foi figurado na expressão *a fly on the wall*, que preconizava os cineastas do modo observacional testemunhavam o que relatavam com o mesmo grau de interferência na realidade que uma mosca na parede.

Modo interativo

Lançando mão dos mesmos equipamentos leves que deram mobilidade ao cinema direto, os cineastas franceses fundaram outro estilo de fazer documentário, partindo de uma abordagem mais etnográfica e sociológica, ao qual se deu o nome de modo interativo ou participativo. As Ciências Sociais trouxeram para o *cinema vérité* ou “cinema verdade” a função dos atores sociais, que, por meio de suas falas diretas nos filmes, possibilitavam a construção dos discursos.

Os personagens interpretam a si mesmos, reconstituindo os fatos. Existe, neste ponto, um diálogo próprio do modo participativo – o diálogo entre real e ficção. Ao contrário do cinema direto, nesse estilo, a ficção é entendida como fomentadora do entendimento da realidade.

O modo interativo enfatiza a intervenção do cineasta, em vez de suprimi-la. A interação entre a equipe de filmagem e os “atores sociais”⁴¹ assume o primeiro plano, na

³⁹ (DA-RIN, 2006, p.137)

⁴⁰ (RUSPOLI apud DA-RIN, 2006, p.138)

⁴¹ Em vez da expressão “ator nativo”, cunhada por Grierson, Bill Nichols usa o termo “ator social”, evitando as conotações naturalistas do primeiro e aplicando melhor o conceito à atuação frente aos aparelhos de filmagem e de gravação.

forma de interpelação ou depoimento ou mesmo nas entrevistas. A montagem articula a continuidade espaço-temporal deste encontro e explicita os pontos de vista em jogo.

No lugar de um texto impessoal em *off*, a voz do cineasta é dirigida aos próprios participantes da filmagem e a subjetividade do realizador e dos atores sociais é plenamente assumida.

Sua presença [a do cineasta] transformava-se na própria força dinâmica do filme: “não há um fosso entre um lado e outro da câmera, mas circulação e trocas”. Morin invertia os termos da equação de Leacock. Não se tratava de intervir, para que a verdade dos eventos fosse preservada; tratava-se de fazer da intervenção a condição de possibilidade de revelação, pela palavra, daquilo que estivesse latente, contido ou secreto.⁴²

Os principais nomes do cinema documentário interativo foram os franceses Jean Rouch e Edgar Morin, diretores de filmes como *Chronique d'un été*⁴³.

Modo reflexivo

A auto-reflexividade surge como uma resposta ao cinema espetáculo, com a preocupação de se desmistificar a idéia de que o filme é construído por si só. Deste modo, os filmes buscam trazer à tona os mecanismos de produção e o próprio fazer cinematográfico, mostrando ceticismo frente à possibilidade de trazer o mundo às telas de uma forma puramente objetiva.

Os filmes reflexivos apresentam o produtor e o processo de produção, evidenciando que o filme não passa de um produto, mesmo que seja revestido de um caráter documental. O modelo reflexivo aciona estratégias de distanciamento crítico do espectador e frequentemente lança mão da ironia, da paródia e da sátira.

Um dos pontos abordados pelo cinema reflexivo é o realismo e as questões que se impõem quanto à representação.

Esse é um estilo que parece proporcionar um acesso descomplicado ao mundo; toma a forma de realismo físico, psicológico e emocional por meio de técnicas de montagem de evidência ou continuidade, desenvolvimento de personagens e estrutura narrativa. Os documentários reflexivos desafiam essas técnicas e convenções.⁴⁴

⁴² (DA-RIN, 2006, p.153)

⁴³ (EDGARD MORIN, 1961)

⁴⁴ (NICHOLS, 2005, p.164)

O antiilusionismo encontra em Vertov, com *O Homem Câmera*, uma de suas maiores influências. O russo foi o precursor do metafilme, desenvolvido pedagogicamente. Godard, em *Le Gai Savoir*, exprime o ideal do cinema reflexivo: “Eu quero aprender, ensinar a mim mesmo e a todos, como voltar contra o inimigo aquela arma com a qual ele nos ataca – a linguagem”.

Em resumo, enquanto os modos expositivo e observacional tratam de uma imagem concebida como evidência do mundo, como uma representação privilegiada do real, o modo interativo revela uma certa desconfiança em relação à crença na imagem. Essa desconfiança, por sua vez, é radicalizada no modo reflexivo, que afirma a não-autenticidade da imagem e do som.

Pode-se afirmar, grosso modo, que o documentário do modo expositivo se funda na imagem como ilustração de um comentário em *off* não-sincrônico, que organiza as entrevistas, montadas como exemplos da idéia geral do filme, sem qualquer referência ao processo de produção cinematográfica.

O cinema de observação e o cinema interativo questionam, entre outros aspectos, a intervenção excessiva do comentário em *off* e vêm no plano-sequência sincronizado com o som a resposta estética mais adequada a este posicionamento. O modo observacional, inspirado no cinema direto americano, radicaliza a não-intervenção, neutralizando indícios mais explícitos da presença da equipe de filmagem. Já o interativo, que se inspira no cinema verdade francês, defende a intervenção antes, durante e depois da filmagem, como elemento ativo no processo de produção do filme.

O modo reflexivo problematiza a impressão de realidade da representação documentária, a fim de criar um distanciamento à la Brecht. Os filmes deste modo não possuem uma estética definida e colocam em cena elementos variados.

3.3 O CINEMA DOCUMENTÁRIO NO BRASIL

Os registros históricos mostram que a primeira filmagem realizada no Brasil aconteceu em julho de 1898, quando Alfonso Segretto fez um filme que mostrava a entrada de um navio na Baía de Guanabara. A partir disso, Segretto e seu irmão, Paschoal, começaram a registrar cinematograficamente alguns acontecimentos da sociedade carioca, como a prisão de três suspeitos de terem matado dois homens por

estrangulamento. O resultado foi o filme *Rocca, Carletto e Pergatto na Casa de Detenção*, lançado em 1906. A primeira sala de cinema do país foi inaugurada em 1897, também no Rio de Janeiro.

Na chamada “era muda do cinema”, a maior parte das produções de não-ficção resumia-se aos cinejornais, ao “cinema de cavação” (filmes feitos por encomenda para pessoas ricas), registros urbanos do cotidiano e de festas, como o carnaval. As fitas de curta-metragem registravam cerimônias, eventos importantes, cenas do cotidiano urbano e da vida no interior do país.

A importância do documentário na história do cinema brasileiro já pode ser medida nos anos 20, quando os filmes “naturais” representavam a continuidade da produção cinematográfica no Brasil. Naquele momento, praticamente a totalidade dos filmes exibidos no país era importada. Desta forma, o registro da “vida real” passou a ser uma alternativa para compensar a falta de maiores recursos destinados ao cinema nacional de ficção.

O documentário de maior destaque dessa época no Brasil foi o *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolph Lex Lusting. A transição da era muda para a sonora só ocorreu no final dos anos 20, início da década de 30.

Em 1932, Getúlio, no poder, instituiu a exibição de curtas-metragens educativos antes dos longas estrangeiros. Apesar de encomendados e regulados pelo Estado por meio do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), a medida acabou por impulsionar a produção de registros da vida cotidiana do país. Datam desta época os cinejornais financiados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas, o *Canal 100*, produzido por Carlos Niemeyer e as realizações de Primo Carbonari em São Paulo, os longas-metragens fomentados pelos Centos Populares de Cultura e, posteriormente, as produções financiadas por sindicatos e associações de classe.

O mineiro Humberto Mauro foi um dos cineastas que mais realizou mais de 300 filmes para o INCE, no qual ingressou a convite de Roquete Pinto. Os documentários apresentavam temas variados, como astronomia, agricultura e música. Mas sua carreira começou antes de ingressar na fábrica de filmes do Estado Novo, ainda em Cataguases. O cineasta é considerado o autor do mais significativo ciclo regional do cinema brasileiro, iniciado em 1926, com o filme *Na Primavera da Vida*. Durante seus últimos

anos de vida, Mauro foi inspiração para a geração do Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha eram seus admiradores declarados.

Até os anos 50, o cinema documentário esteve à margem da produção audiovisual, sempre ligado a um estilo mais didático, com enredos de pouco teor crítico. Foi justamente com o Cinema Novo e suas inovações de tratamento da linguagem cinematográfica e da abordagem dos temas que o cinema documentário passou a ser feito e visto sob uma nova ótica.

Segundo Jean-Claude Bernardet, é a partir dos anos 1950 que o filme documentário brasileiro “deixa de ser a sala de espera do longa-metragem ou a compensação de quem não conseguiu produções mais importantes”⁴⁵, passando, então, a servir de canal não só para discutir assuntos da vida nacional, mas também para debater a própria maneira de se fazer cinema.

Em 1959, Liduarte Noronha filma *Aruanda*, partindo de uma reportagem jornalística desenvolvida anteriormente por ele próprio. Glauber Rocha, um dos maiores expoentes do Cinema Novo no Brasil, considerava *Aruanda* a inauguração do documentário brasileiro, por seu retrato da pobreza e das condições de trabalho no Nordeste do país.

Uma das obras mais importantes da história do cinema documentário brasileiro é *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Várias características presentes nesse filme vão ser encontradas posteriormente em outras obras do gênero. Os equipamentos passam a ser mais leves, o que possibilita a produção de entrevistas de maior duração; há um locutor em *off* que apresenta alguns detalhes da gravação; o som entra em sincronia com a imagem; há planos longos e imagens tremidas. O *Cinema Verité* ou Cinema Verdade chega ao Brasil justamente na metade da década de 60, com as técnicas preconizadas por Jean Rouch.

O golpe de 64 e a instauração da ditadura militar engendraram um diferente enfoque nos documentários brasileiros, que passaram a ser construídos em cima dos problemas sociais, políticos, econômicos e culturais da época, bem como de suas estratégias discursivas.

Sob a evolução política posterior ao golpe de 64, dos movimentos sociais que foram abafados ou conseguiram se expressar, do questionamento relativo ao papel dos intelectuais, das diversas revisões por que passaram as esquerdas que colocaram a questão do

⁴⁵ (BERNARDET, 2003, p.11)

outro, da evolução do Cinema Novo e da perda de sua hegemonia ideológica e estética, das preocupações quanto à linguagem cinematográfica, ao realismo e à metalinguagem, esse cinema documentário viveu uma crise intensa, profundamente criadora e vital.⁴⁶

A crise a que se refere Bernardet é tencionada pelas novas estéticas do fazer documentário em detrimento ao modelo sociológico, que se aproximava ao modo expositivo apontado por Nichols e Da-Rin. O modelo sociológico, que atingiu seu ápice na década de 60, tinha como principal característica a exterioridade do realizador do filme em relação a seus objetos, a partir da qual seriam apresentados e discutidos os principais problemas da sociedade, sob formato de uma reprodução do real e de uma certa objetividade fílmica.

Essa vertente sociológica, segundo Bernardet, refletia um determinado espírito dominante entre as correntes ideológicas de “esquerda” da primeira metade da década de 1960, quando se acreditava que os intelectuais seriam os operadores das transformações sociais e que a eles cabia o papel de gerar consciência em um povo alienado.

Dois exemplos dessa corrente são *Viramundo*⁴⁷ e *Maioria Absoluta*⁴⁸, filmes que apresentam um interesse social voltado aos excluídos, considerando essas pessoas com “uma emoção cheia de dignidade”, ao mesmo tempo em que fazem uso de uma linguagem que “pressupõe uma fonte única do discurso”, que “tende a excluir a ambigüidade” e que “impede a emergência do outro”⁴⁹.

Posteriormente o modelo sociológico teve como resposta o surgimento de outras formas de fazer documentários. Esses novos modelos admitiam um cinema que fosse uma representação da visão de mundo do documentarista e uma expressão do íntimo dos entrevistados, ou seja, um cinema que desse voz ao *outro*.

Bernardet observa três elementos claros de ruptura entre o modelo sociológico e as perspectivas que o sucederam:

deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exarcebá-lo como tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade. Essas transformações destruíram o saber unívoco

⁴⁶ (BERNARDET, 2003, p.12)

⁴⁷ (GERALDO SARNO, 1965)

⁴⁸ (LEON HIRSZMAN, 1968)

⁴⁹ (BERNARDET, 2003, p.214)

centralizado e impediam que o tomássemos pelo real. Permitiam que o pluricentrismo se expressasse. Derrubaram o pedestal do documentarista.⁵⁰

O modelo documental brasileiro posterior ao período sociológico apresenta uma preferência pelo imaginário, pelo simbólico e pela voz do outro: um cinema que leva os entrevistados a falarem de suas próprias questões, a partir de uma ação provocadora do documentarista, que, muitas vezes, faz-se presente na narrativa.

A produção deste período repercute o documentário observador, privilegiando o retrato do encontro do documentarista com seu objeto, através de uma representação da “vida enquanto ela é vivida”, desprovida de narradores, apresentadores ou demais recursos que se somem ou sobreponham ao material captado pela câmera e pelo equipamento de som. Este tipo de documentário se aproxima do cinema direto americano.

A produção de documentários no Brasil conseguiu refletir historicamente uma diversidade de pontos de vista, repercutindo as questões ideológicas, políticas, culturais e estéticas que envolviam a realização cinematográfica.

4. OS OBJETOS DA ANÁLISE COMPARATIVA

Enquanto narrativas de não-ficção, apesar de serem oriundos de naturezas distintas, o Novo Jornalismo e o Cinema Documentário apresentam pontos de

⁵⁰ (BERNARDET, 2003, p.217)

interseção, tanto no que diz respeito às técnicas, quanto às características textuais do gênero.

O primeiro ponto comum evidente diz respeito à função complementar que os gêneros apresentam na leitura do mundo contemporâneo. O Novo Jornalismo e o Cinema Documentário vão além e trazem à tona nuances da realidade que só se tornam perceptíveis por meio de um trabalho intenso de investigação dos fatos e dos personagens.

A análise comparativa proposta por este trabalho visa a estudar as características do Novo Jornalismo que são percebidas nas obras do Cinema Documentário. O livro-reportagem foi eleito para elucidar os preceitos do Novo Jornalismo, a partir dos estudos do autor Edvaldo Pereira Lima no livro *Páginas Ampliadas*, em que os procedimentos técnicos e textuais do livro-reportagem são divididos em dois grandes grupos: a captação e a fruição pelo texto. Para a análise do Cinema Documentário, foram escolhidas obras dos documentaristas brasileiros Eduardo Coutinho - *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004) - e João Moreira Salles - *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004) -, a fim de evidenciar as intertextualidades entre os gêneros.

4.1 O LIVRO-REPORTAGEM E SUAS CARACTERÍSTICAS

Inserido nas características do Novo Jornalismo, surge o livro-reportagem, com o objetivo de prestar informação de forma ampliada acerca de situações, idéias ou fatos, possibilitando uma vasta gama temática. No geral, o que o livro-reportagem faz é estender o papel do jornalismo, fazendo avançar as baterias de explicações para além do terreno onde estaciona a grande reportagem na imprensa convencional.

O marco inicial foi o livro *A Sangue Frio*, de Truman Capote, lançado em 1966, que trouxe à cena investigações sobre a chacina de uma família de fazendeiros do meio-oeste americano. O editor da revista *The New Yorker* esperou seis anos para Capote entregar a primeira versão do texto de *A Sangue Frio*, que foi publicado em quatro edições seqüenciais na revista, em 1965.

Em *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, Tom Wolfe conta que Capote foi resistente em classificar sua obra como Novo Jornalismo e “insistiu que *A Sangue Frio* não era jornalismo mas um novo gênero literário que ele tinha inventado, ‘o romance de

não-ficção”⁵¹. Wolfe faz um paralelo com Henry Fielding, que em 1742, protestou bravamente dizendo que *Joseph Andrews*, seu primeiro romance, não era um romance.

O que ele fazia, claro – e Capote faria 233 anos depois -, era tentar dar a seu trabalho a chancela do gênero literário dominante de seu tempo, de forma que os literatos o levassem a sério. O gênero dominante no tempo de Fielding era a poesia épica e o drama em verso de tipo clássico. O status do romance era tão baixo – bem, era tão baixo quanto o status do jornalismo de revista em 1965, quando Capote começou a publicar *A Sangue Frio* na *The New Yorker*.⁵²

Apesar da resistência inicial, à medida que o Novo Jornalismo foi ganhando espaço e credibilidade, o livro-reportagem se consolidou com uma categoria nova nos campos do Jornalismo e da Literatura, caracterizada pelo aprofundamento do tema proposto, encaminhando o leitor para reflexões contextuais baseadas mais no contemporâneo do que o imediato, valendo-se mais das questões e situações do que da relação causa-efeito dos acontecimentos. O livro-reportagem pode ser considerado uma grande reportagem ou uma reportagem de profundidade, com a vantagem de possuir liberdade temática, temporal, de angulação, fontes e eixos de abordagem.

As características de uma obra deste gênero proporcionam ao leitor uma cosmovisão da notícia que vai muito além do relato meramente informativo dos periódicos.

Ao articular-se um livro-reportagem, o autor inicia um jogo implícito com seu leitor. O jogo consiste em captar o leitor, atraí-lo do seu mundo mental e emocional, cativá-lo para abstrair-se – no momento da leitura ou nos momentos dos diversos segmentos que constituem a leitura de uma obra escrita – desse mundo, em alguma medida, para um mergulho no universo particular contido, representativamente, no livro.⁵³

4.2 O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO

No contexto da produção audiovisual brasileira, Eduardo Coutinho é um dos mais importantes diretores de cinema e referência para os cineastas e os estudiosos das tendências do documentário nacional.

⁵¹ (WOLFE, 2005, p.61)

⁵² (WOLFE, p.61-62)

⁵³ (LIMA, 2004, p.143)

Realizou filmes de ficção, além de trabalhos para a televisão enquanto atuou como diretor do programa Globo Repórter, da TV Globo, nos anos 70. O trabalho do cineasta no programa de televisão foi fundamental para ele que concluiu, em 1984, o filme *Cabra Marcado para Morrer*, considerado um dos melhores filmes brasileiros de não-ficção. As filmagens haviam sido interrompidas no início do regime militar e o filme havia se transformado em documentário, pois iria revisitar aquela localidade e reencontrar pessoas que haviam tido alguma relação com o primeiro *Cabra*.

Outro marco na carreira de Eduardo Coutinho é o filme *Santo Forte* (1999). Segundo Amir Labaki, no livro *Introdução ao Cinema Documentário*, o filme reafirma uma das principais características do cineasta⁵⁴, um artifício definido pelo próprio Coutinho como “cinema de conversa”, onde nem sempre o entrevistado assume um papel apenas passivo durante a gravação. Pode-se relacionar essa característica que permeia as produções de Coutinho com o que a autora Cremilda Medina chama de “personalidade dialógica”⁵⁵, ou seja, há interrupções, interferências e perguntas que demonstram o interesse pela história da fonte durante o ato de execução da entrevista.

O trabalho de Coutinho se destaca justamente pelo enfoque dado à narrativa. Seus filmes não existiriam sem os personagens e suas histórias e, principalmente, sem a relação criada entre o diretor e documentarista, a equipe de pesquisadores curiosos e sensíveis e esses personagens.

Contrário a estereótipos, Coutinho tem revelado, pela escolha de temas, personagens, locações e métodos de filmagem, que visa à realização de um cinema crítico e político. Seu método se pauta por uma ética e uma atitude política que rechaçam a manipulação do real, especialmente quando se trata de veicular a voz e a imagem de classes desfavorecidas sócio-economicamente.

A metalinguagem é um traço característico da obra de Coutinho e é a partir dela que o documentarista cria o espaço do real. Os procedimentos metalingüísticos permitem ao espectador adentrar os mecanismos de produção do filme, quebrando, assim, a ilusão de que o documentário seria uma cópia ou “espelho do real”, apontando a realidade do processo de produção. A metalinguagem revela, nesse sentido, o dispositivo cinematográfico, voltando-se para sua própria estrutura.

Coutinho assume-se explicitamente como participante do filme. Durante as entrevistas, o documentarista está constantemente em primeiro plano de som e

⁵⁴ (LABAKI, 2006, p.116)

⁵⁵ (MEDINA, 1990, p.29)

eventualmente na imagem, evidenciando a existência de um diálogo. Isso possibilita sua participação ativa, constituindo uma conversa aberta com os personagens, e permite que se interrompa a fala do entrevistado para que ele explique melhor determinado fato ou para que se estimule a continuidade de um assunto. Essa auto-referencialidade gera a auto-reflexividade. Coutinho afirma que

Antes de começar o trabalho, fixamos algumas regras básicas no fato de que um filme é um filme, e não tentaríamos disfarçar isso. O técnico de som deveria estar tão próximo do entrevistado quanto necessário, sem jamais se preocupar em estar dentro ou fora do quadro. Ao contrário, às vezes seria indispensável que ele aparecesse. Para o diretor, que não deveria continuar sendo um fantasma, como no geral acontece nesse tipo de filme, essa tendência seria exacerbada, ainda mais porque precisava conversar com os personagens como se conversa na vida real, ou seja, muito próximo deles. Eventualmente, uma segunda câmera duplicaria alguns planos, incluindo no quadro, sempre que possível, o *cameraman* e a pessoa filmada.⁵⁶

Para analisar as intertextualidades entre o cinema de Eduardo Coutinho pelo viés do Novo Jornalismo, foram escolhidas três obras do documentarista que tiveram maior destaque e repercussão nos últimos anos: *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004).

4.2.1 Edifício Master (2002)

Edifício Master é um filme sobre nada, que “não possui tema”, apenas a “disposição para ouvir o que as pessoas teriam a dizer num prédio em Copacabana”. É assim que Eduardo Coutinho classifica o filme, que surgiu de uma conversa com Consuelo Lins, que já havia trabalhado com o documentarista, como pesquisadora e diretora de filmagem.

O filme é constituído por entrevistas com os moradores do Edifício Master, que tem 276 apartamentos distribuídos em 12 andares. O prédio, com cerca de 500 moradores, já foi habitado por travestis e prostitutas, que faziam programa no próprio local.

A idéia do filme não surgiu atrelada ao edifício, como pode parecer. O Edifício Master se encaixou na proposta e no perfil que procuravam. Coutinho e a equipe

⁵⁶ (MOURA, Edgard apud DIAS, 2003)

alugaram por um mês um apartamento no prédio, para que pudessem realizar as pesquisas e as filmagens.

A intenção era que os pesquisadores conquistassem a confiança dos moradores em três semanas. A equipe entrevistou 70 pessoas e Coutinho ia ao apartamento duas vezes por semana para conversar com os pesquisadores, ler as fichas dos personagens e assistir às fitas de vídeo que eram gravadas no ato da pesquisa. O documentarista dá o nome de “pré-texto” a esse material audiovisual que a equipe produz previamente e afirma que

a parte visual revela um dado essencial, que é a cara, a força do olho, a postura. E o personagem é complementado com as fichas, uma vez que a riqueza evocativa das palavras é muito forte. Só que no cinema você tem, além das palavras, o rosto, as sobrancelhas, a boca, não são só as palavras⁵⁷

As fichas preparadas pelos pesquisadores contêm os itens: nome; idade; apartamento; telefones; horário em que a pessoa acorda e está em casa; moradores do apartamento; família; tempo de moradia; profissão; cenografia; características pessoais; história de vida; gravou (sim ou não); avaliação dos pesquisadores e quem pesquisou.

Do material recebido da pesquisa, Coutinho selecionou 40 fichas. Um dos principais critérios para a escolha dos personagens é que a pessoa fosse uma boa contadora de histórias. Na composição das fichas, como um todo, percebem-se fragmentos descritivos, construídos por meio de impressões e juízos de valor, o que permite uma visão de conjunto, representativa da natureza da pessoa observada, o que lhe confere maior unidade.

Coutinho incorpora a descrença na captura das essências, costurando expressões que vão da emoção intuitiva, como o choro de alguns personagens, a verdadeiras performances para a câmera. Em *Edifício Master*, não existe uma verdade estática, mas a verdade do evento, da performance viva.

A sensação de vida presente no filme se dá justamente porque o diretor não tenta captar a essência daquele espaço através do que seria um cotidiano comum ao disperso conceito de "classe média", mas se lança nas expressões verbalizadas e na gestualidade de seus personagens, fazendo-os únicos.

⁵⁷ (DIAS, 2003, p.29)

Vozes dissonantes se sucedem, da garota de programa à espanhola puritana - suas vozes não representam um objeto único, mas um exercício contínuo de interação. Cada um deles, como um contador das histórias de si mesmo, transforma o filme num registro estético da vida urbana brasileira, com seus contrastes, semelhanças internas, aprisionamentos e liberdades.

Edifício Master deixa claro, tanto na filmagem quanto na montagem, a existência de uma equipe que teve contato prévio com os personagens. Isso é relevado de diferentes formas por Coutinho, pela equipe e pelos próprios personagens.

A personagem Alessandra responde a uma pergunta de Coutinho dizendo: “Pra mim isso é uma coisa normal. Eu falei isso pra ela”, referindo-se à pesquisadora. Em outro momento da entrevista, a personagem declara: “Ontem, eu menti pra eles”, fazendo menção ao contato prévio com a equipe. A personagem Fabiana recebe a equipe e pergunta “O senhor é quem”, quando vê Coutinho. O personagem José Carlos mostra o lanche que preparou, evidenciando que o encontro estava previsto, que tinha hora marcada para acontecer.

O próprio Coutinho deixa claro o processo de produção do filme em diversos momentos como quando, por exemplo, faz referências a informações obtidas nas pesquisas, quando comenta com a personagem Daniela “na pesquisa, você também olhava de lado”, quando preserva na montagem a cena em que pergunta à equipe “Quem conhece: Quem conhece”, em frente à porta do apartamento do entrevistado.

A presença da equipe de filmagem fica evidente não só no contato com os entrevistados, mas também nos *takes* em que a equipe aparece dentro do elevador do prédio (filmado pelas câmeras de segurança), nos corredores, cumprimentando os personagens, interferindo nas entrevistas e interagindo com personagens secundários, como o “boa noite” dado às pessoas sentadas à mesa na frente da administração do prédio, antes da entrevista com o síndico ou quando uma pesquisadora procura interromper uma obra que estava acontecendo no apartamento vizinho ao que a entrevista estava sendo gravada, batendo à porta e pedindo que o pedreiro parasse de fazer barulho por alguns minutos.

A pesquisa realizada pela equipe é tão importante que o processo acaba integrado à versão final do filme. O trabalho do pesquisador funciona, para o entrevistado, como uma prévia do que vai ser a entrevista com Coutinho e, para o documentarista, tem a função de uma bússola, fornecendo subsídios ao diretor para que ele se oriente na interação e na interlocução.

Os documentários de Coutinho são frutos dos encontros entre uma equipe de cinema e personagens leigos, cujo registro é produzido uma única vez, numa tomada, via de regra, sem repetições, seu método de buscar o ineditismo e seu objetivo de revelar o mecanismo de reprodução do real são alcançados.⁵⁸

4.2.2 Peões (2004)

“Quanto mais longe no tempo, melhor fica a história”. Esta afirmação é feita em um dos mais de vinte depoimentos que compõem o documentário *Peões*, de Eduardo Coutinho. A história que o filme conta é dividida, em olhares complementares, com o documentário *Entreatos*, de João Moreira Salles, lançado no mesmo dia e lugar.

A idéia inicial era que João Moreira Salles e Eduardo Coutinho dirigissem, em conjunto, um trabalho, cuja proposta seria documentar a quarta campanha presidencial de Luís Inácio Lula da Silva. Coutinho ficou encarregado de investigar o movimento sindical no ABC paulista, onde Lula despontou politicamente e Moreira Salles, de acompanhar os últimos momentos da campanha presidencial pelo país. O resultado foram dois filmes, dada a dimensão do material que foi coletado, que convergem para o mesmo ponto: o ex-torneio mecânico, ex-líder sindical que assume a presidência da República. Segundo Moreira Salles,

a idéia original era muito difícil de ser realizada. Logisticamente, não teríamos como acompanhar dois candidatos que se locomovem pelo Brasil em aviões particulares, passando às vezes por quatro Estados no mesmo dia. Seria caro demais. Além disso, é difícil pensar que conseguiríamos acesso ao coração de uma campanha, se esta sabe que temos uma segunda equipe no coração da campanha adversária. Finalmente, *Entreatos* é cinema no qual me sinto à vontade. Seria muito difícil imaginar o Coutinho fazendo cinema igual. Daí, surgiu *Peões*.⁵⁹

Em diálogo com *Entreatos*, de João Moreira Salles, *Peões* monta um quadro que mostra o panorama do Brasil às vésperas da eleição de Lula para presidente da República. *Entreatos* assumiu a missão de cobrir os bastidores da campanha e documentou a trajetória de Lula dos dez dias antes do primeiro turno até a vitória. A *Peões* coube ir atrás das raízes deste acontecimento histórico na história política brasileira, que se iniciou com as grandes greves no ABC Paulista, em 1979 e 1980.

⁵⁸ (DIAS, 2003, p.35)

⁵⁹ (ARANTES, 2006, apud PINTO, 2006, p. 36)

Segundo Coutinho, o objetivo do filme não era ir atrás dos sindicalistas que seguiram carreira política ou haviam se tornado conhecidos, mas dos anônimos que participaram das greves. O próprio documentário mostra a metodologia que o documentarista usou para encontrar essas personagens.

Coutinho foi ao Sindicato dos Metalúrgicos, em São Bernardo do Campo, munido de fotos e dos filmes *O ABC da Greve* (1979/1990) de Leon Hirszman, *Greve* (1979), de João Batista de Andrade e *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós, entre outros, de menor repercussão, que abordavam os grandes movimentos de trabalhadores do ABC paulista no fim dos anos 70. O objetivo era encontrar, nas imagens de multidão, rostos de militantes anônimos que pudessem contar um pouco de suas histórias. Depois de identificados e localizados os possíveis entrevistados, o documentarista e sua equipe deram início às entrevistas.

No processo de produção das entrevistas, é possível analisar que boa parte do mérito que Coutinho tem como entrevistador vem do fato de ele ser, antes de tudo, um bom ouvinte. Nos poucos momentos em que sua voz aparece, nas entrevistas, Coutinho faz perguntas, tira dúvidas, pede que o interlocutor conte a história com mais riqueza de detalhes.

Não raro, ouvem-se frases como “explica melhor”, “como é isso mesmo?”, que deixam claro a intenção do documentarista de aprofundar e apurar melhor a informação que está sendo passada. As memórias afetivas são o carro-chefe de *Peões*, o que não significa que Coutinho se desinteresse do discurso político de seus entrevistados.

No caso de *Peões*, o dispositivo⁶⁰ está vinculado a uma questão de natureza política, mas ela só se coloca em primeiro plano a partir do resgate da memória afetiva, de forma que, ao falar de sua vida, o personagem acaba tocando na questão política, mas de forma mais natural. Esta manobra busca uma contextualização dos eventos na própria vida do entrevistado.

É possível perceber que, em *Peões*, Coutinho se afasta um pouco das técnicas utilizadas em *Edifício Master* – filme imediatamente anterior -, que tinha as entrevistas como principal elemento e prescindia da narração (empregada somente no início do filme, quando a voz em *off* de Coutinho descreve o prédio), de imagens de cobertura (usadas para ilustrar determinado evento citado ou vivido pelo entrevistado), do som sem sincronia com a imagem, da música incidental.

⁶⁰ Dispositivo é como Eduardo Coutinho denomina a idéia que norteia seu trabalho documental

Enquanto *Edifício Master* mostra os planos dos corredores vazios, com pouca circulação de pessoas, imagens do exterior do prédio, captadas pelas janelas dos apartamentos, e imagens da própria equipe trabalhando, *Peões* procura situar no tempo a história política que tornou aquelas vidas objetos do filme. Para isso, Coutinho recorre a imagens de filmes gravados na época, que são fortes e representativas e mostram o então sindicalista Lula em ação, como liderança do movimento dos trabalhadores.

Coutinho lança mão dos filmes da época para reiterar a imagem de Lula enquanto um grande orador que inflama o povo, mas também para mostrar nuances do líder político que nem sempre vêm à tona no material documental que se tem da época. Em uma das cenas, Lula aparece receoso, em um momento de reflexão, pouco antes de tomar nas mãos o microfone e falar aos trabalhadores. É um momento de tensão captado com capricho pelas lentes.

Em outro plano, um Lula emocionado pede aos trabalhadores que avaliem a direção do sindicato e a destitua, caso avaliem que os diretores não estejam agindo conforme o esperado pela categoria. Lula chora.

Ao contrapor os depoimentos dos trabalhadores às imagens de Lula na época das greves, Coutinho reafirma a origem do presidente, ao mesmo tempo em que situa os personagens de seu filme como agentes do processo histórico que culminou com a eleição de Lula à Presidência. A relação dialética avaliza, através da montagem das imagens, um discurso feito por Lula em *Entreatos*, no qual o então candidato afirma que sua chegada ao poder é fruto da mobilização dos trabalhadores do ABC paulista.

O resultado do trabalho é uma seqüência de depoimentos com ex-metalúrgicos, faxineiras, cozinheiras do sindicato, esposas e filhos de grevistas. Como a grande maioria dos chamados “peões” é composta de migrantes nordestinos, o filme conta também com depoimentos feitos no nordeste do país.

O nome de Lula é citado freqüentemente nos depoimentos, de diversas maneiras. Alguns entrevistados mostram admiração pelo líder político, alguns chegam a se referir a Lula como um “segundo pai”, um “filho”, um “irmão”. Outros entrevistados são menos passionais e chegam a afirmar que o Partido dos Trabalhadores que disputava a eleição na época não era o mesmo que havia sido fundado no contexto das greves dos metalúrgicos, na década de 80.

Coutinho privilegia os eventos históricos quando inseridos no contexto da história de vida do indivíduo. Desta forma, cria um filme que emociona sem se desconectar do panorama maior onde pretende se inserir.

4.3 O cinema de Moreira Salles

João Moreira Salles pisou no terreno do audiovisual antes de começar propriamente a fazer documentários. Em 1985, criou a produtora VideoFilmes, em parceria com seu irmão, Walter Salles.

A exemplo de Eduardo Coutinho, a estréia de João Moreira Salles no gênero documentário aconteceu na televisão. Em 1986, Walter Salles havia retornado do Japão com cerca de 60 horas de material filmado, que seriam organizadas em cinco episódios. Moreira Salles ajudou a organizar as imagens e escreveu o roteiro do que viria a se tornar a série *Japão, Uma Viagem no Tempo* (1986), primeiro documentário realizado pela produtora VideoFilmes e transmitido pela Rede Manchete.

Mesmo depois do primeiro trabalho com documentários, Moreira Salles permaneceu indeciso sobre sua vida profissional. Ele considera que fazer cinema nunca foi uma vocação, nem uma grande paixão e declara: “não sou um cinéfilo. Eu tenho grandes lacunas na minha cultura cinematográfica. Eu sou mais alfabetizado numa determinada vertente do jornalismo literário, que traz grandes reportagens”.

Hoje, com uma carreira de mais de duas décadas, João Moreira Salles já foi consolidado como um dos maiores nomes do documentário brasileiro. Além de seus filmes, sua importância como realizador se construiu através de diversos fatos e eventos, desde polêmicas repercutidas pela mídia, passando por sua participação direta no registro de momentos históricos do Brasil, como as imagens brutas captadas para *Entreatos*.

Em sua trajetória como cineasta, fica clara a mudança de foco temático. Após ter realizado, no início da carreira, documentários cujos assuntos eram *não-brasileiros* (centrados em países como China, Japão e Estados Unidos), João Moreira Salles deu uma guinada absoluta e encontrou no Brasil seu objeto preferencial de trabalho. O foco do documentarista tem recaído, desde então, em diferentes fenômenos brasileiros, como igrejas pentecostais, futebol, política, música e a criminalidade urbana.

Os filmes de Moreira Salles apresentam uma variedade de soluções narrativas, o que torna difícil inscrevê-los em uma tradição específica dentro do cinema documentário. Seus recursos variam entre o registro direto das ações de seus entrevistados, depoimentos dos mais diferentes formatos, utilização de fotos e filmes antigos, uso da narração em *off*.

Do ponto de vista estrutural, cada filmes apresenta experiências diferentes em relação ao outro, como afirma o próprio diretor:

os filmes que fiz são diferentes entre si. É como se eles tivessem uma narrativa diferente em função dos temas escolhidos. O que eu acho que existe de comum no que eu fiz nos últimos quatro ou cinco anos é uma consciência muito maior sobre o próprio documentário, sobre a própria maneira de narrar. Muito mais importante do que o conteúdo é o raciocínio sobre a forma de narrar esse conteúdo.⁶¹

Sob uma perspectiva semelhante, é possível dizer que Moreira Salles não se prende a uma “subcategoria” ou “tendência” dentro do documentário, como as que são definidas por Jean-Claude Bernardet. Seu documentário vai além do “advogado”, do “observador”, do “catalisador” ou de um modelo “sociológico” – ele abarca a pluralidade de formas, a variância de perspectivas e a diversificação por meio do uso de “soluções” estruturais específicas em cada filme, mesmo que tematicamente haja recorrências ao longo de suas obras.

Apesar da variação em termos estruturais, os documentários de Moreira Salles demonstram uma preferência pelo retrato da figura humana. Seu cinema é feito basicamente de pessoas captadas nas ações que efetuam em seus cotidianos, nos hábitos que constituem suas relações sociais, na maneira como se expressam e como vêem a si próprias. Nesses filmes, os temas e as questões levantados se manifestam, antes de tudo, por meio do objeto principal do documentarista – o entrevistado, que se torna o centro da narração e o foco de identificação dos espectadores. Em diversos filmes, a câmera “persegue” o entrevistado, fazendo dele condição *sine qua non* para a configuração das estruturas fílmicas.

Além da narrativa, das entrevistas, dos personagens e dos temas dos documentários, existe uma visão de mundo própria de Moreira Salles em seus filmes. Composta de diferentes elementos – alguns mais claros e perceptíveis, outros mais embaçados e fincados em seu inconsciente -, esta subjetividade do diretor se manifesta na forma como ele se relaciona com seus objetos de trabalho e em como ele se posiciona frente às experiências de vida.

Moreira Salles afirma que “No fundo, o documentário nada mais é que uma versão de uma pessoa, do Lula, da violência no Rio de Janeiro, a versão que eu apresento desses fatos. É uma versão autoral e se não for autoral não é nada. É uma

⁶¹ (MARQUES; HUGHES, 2005)

verdade pessoal de um determinado fenômeno”⁶². A partir disso, é possível afirmar que Moreira Salles acredita que sua presença atrás das câmeras traz algo de diferenciado ou verdadeiramente seu aos filmes que dirige.

Para ele, o documentarista tem algo a ser comunicado, algo a traduzir na forma de filme: mesmo que os enfoques ou os formatos de seus filmes sejam diferenciados, esta diferença representa uma versão do diretor. É possível afirmar, portanto, que as obras de Moreira Salles são resultado de uma postura do documentarista enquanto autor, de um processo primordialmente autoral.

Os filmes *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004) foram analisados neste trabalho a partir do viés do tipo de narrativa de não-ficção implementado com o advento do Novo Jornalismo.

4.3.1 Nelson Freire (2003)

Nelson Freire foi o primeiro trabalho de Moreira Salles a ser exibido em salas de cinema. Até este ponto, a carreira do diretor se consolidara por meio da televisão, que se firmou como um meio significativo para a produção e exibição de documentários no Brasil.

O filme também foi a porta de entrada de João Moreira Salles no mundo da música, uma vez que o documentário tem o renomado pianista brasileiro como personagem principal. A equipe de filmagem acompanhou Nelson Freire em seus recitais e em suas viagens pelo mundo, inclusive na França, na Rússia e na Bélgica.

O documentarista afirma que o filme é sobre a “idéia do pudor”. O pianista, reservado e protetor de sua vida privada, levou o realizador a uma aproximação que se deu de forma cuidadosa e demorada. Segundo o diretor,

ele tem um pudor imenso de se exibir, de se mostrar. Então, havia um certo paradoxo: todo documentário é uma invasão, não há como não ser – subitamente, na vida do sujeito, há uma equipe de filmagem entrando em sua casa, iluminando, fazendo perguntas. A idéia, ali, era como um documentário sobre o pudor sem ferir este mesmo pudor. Neste caso específico, eu tomei uma decisão: o documentário só vai falar sobre o que Nelson quiser que eu fale; eu não vou fazer nenhuma pergunta que ele não queira responder. Neste sentido, este é um documentário muito educado, que tenta não constranger Nelson.⁶³

⁶² (MARQUES; HUGHES, 2005)

⁶³ (VILLAÇA, 2003, apud PINTO, 2006, p.33)

O diretor diz que foram necessários dois anos de convívio para que Nelson Freire efetivamente falasse à equipe sobre sua vida privada. Todos os trechos de entrevistas que aparecem na montagem final do filme foram realizados no último dia de gravação. Segundo o músico, a presença da câmera jamais foi “excessiva, invasiva, desconcertante”.

Nelson Freire declarou: “fui gostando daquela comitiva. Quando acabou, senti falta de ter aquelas pessoas ali, falando a minha língua, participando comigo. Turnês são muito solitárias”⁶⁴. A equipe acompanhou apresentações na França, na Rússia, no Rio de Janeiro e em São Paulo e registrou o pianista antes, durante e depois dos shows, se preparando para tocar e recebendo admiradores e amigos nos camarins.

A união entre a música erudita e a introspecção do músico confere ao filme um espectro não-verbal que se faz presente em praticamente todas as cenas. João Moreira Salles classifica Nelson Freire como um antipersonagem. No entanto, o documentarista afirma que o entrevistado “diz tudo”, quando diz que “a rigor, ele não lhe oferece nada. Mas só não lhe oferece nada se você for cego para perceber o que está sendo oferecido de outra maneira, tão profunda, tão rica, tão bela quanto alguém que é extraordinariamente articulado, desenvolto e exuberante”.

O filme é composto de 32 pequenos capítulos, cada um contanto um aspecto da vida do músico: sua infância, sua professora de piano do Rio de Janeiro, a admiração por Guiomar Novaes, a amizade com a também pianista argentina Martha Argerich, sua relação com os pianos, a maneira como ensaia e se aquece para as apresentações, dentre outros. Além disso, *Nelson Freire* traz imagens da vida íntima de Freire: em sua casa, no Rio, e no apartamento de Argerich, em Bruxelas. Segundo o Moreira Salles, o filme

é sobre o Brasil também, um Brasil tão vigoroso quanto o de *Notícias de uma Guerra Particular*, que também é um Brasil verdadeiro. Não é um para negar o outro, os dois fazem parte do país. Isso me animou a fazer e eu acho que *Nelson Freire* tem uma relação com *Notícias* pelo avesso. Ele é o espelho do *Notícias*, a imagem tanto dos nossos horrores quanto das nossas maravilhas. (...) *Notícias* é desordem, distopia, é anarquia, é tudo aquilo que não funciona, a feiúra. *Nelson Freire* é o inverso. É a ordem, a beleza, o compromisso com ela, é a vida devotada a produzir a beleza, o respeito pela beleza.⁶⁵

4.3.2 Entreatos (2004)

⁶⁴ (ARANTES, 2003, apud PINTO, 2006, p.33)

⁶⁵ (BARBOSA, 2003, apud PINTO, 2006, p.35)

Um ano antes de lançar *Nelson Freire*, João Moreira Salles já havia acompanhado por mais de um mês a campanha eleitoral de Luis Inácio Lula da Silva. Das 270 horas de imagem resultou *Entreatos*, que revela momentos de intimidade do futuro presidente da República.

O filme documenta o dia-a-dia de Lula enquanto presidenciável nas eleições de 2002, de 11 dias antes do primeiro turno até a vitória. Moreira Salles acompanha o futuro presidente em suas viagens e reuniões de campanha. São mostrados apenas os bastidores da empreitada vitoriosa. O filme revela personagens que atuaram na retaguarda do presidente, como os políticos Aloizio Mercadante, José Dirceu e Luiz Gushiken, além do marqueteiro Duda Mendonça.

Para realizar as filmagens, Moreira Salles contou com o apoio do próprio Lula, que reconheceu a importância histórica do momento e autorizou, à revelia de alguns de seus assessores mais diretos, a filmagem. Em agosto de 2002, uma reunião entre o documentarista, Coutinho, Lula, sua esposa Marisa e seu assessor Gilberto Carvalho acertou como seria o trabalho de acompanhamento da equipe. A idéia inicial era realizar os trabalhos durante o segundo turno, mas, tendo em vista a possibilidade de Lula se sagrar vitorioso já na primeira fase da eleição, o cronograma teve que ser adiantado.

A equipe de Moreira Salles foi composta por sete pessoas, que seguiram Lula durante 33 dias. Segundo o diretor, foi o próprio candidato que tomou a decisão de permitir o acesso a várias situações e locais em que normalmente não seria permitida a entrada de estranhos. “Em nenhum momento (...) eu ouvi frases do tipo ‘isso não, isso foi em *off*, isso você não pode usar’. Nunca! Sequer ouvi: ‘agora chega, por favor, saia’” afirmou João Moreira Salles. Mesmo assim, algumas reuniões foram fechadas para a equipe de gravação (como mostra a cena de créditos iniciais, quando senador Aloizio Mercadante fecha a porta da sala de reuniões na frente da câmera).

Uma das cenas mais tensas do filme é justamente o encontro de José Dirceu com a equipe de filmagem do documentário. O ex-ministro-chefe da Casa Civil critica a presença de pessoas filmando os bastidores e desconfia da idoneidade do diretor. O desconforto de Dirceu é, entretanto, apaziguado rapidamente por assessores.

Entre as cenas registradas pela equipe de João Moreira Salles estão as conversas de Lula com seu “marqueteiro” de campanha, Duda Mendonça; preparações para a gravação de programas do horário eleitoral; um almoço no apartamento do candidato em São Bernardo do Campo; e um diálogo sobre a criação do PT, durante uma viagem de avião.

Em *Entreatos*, Moreira Salles bebeu diretamente na fonte do cinema direto norte-americano, evitando ao máximo a interação com o objeto filmado. O documentarista não tem a intenção, contudo, de ocultar o processo de produção do filme do espectador. Fica claro que a presença de uma equipe documentando todos os acontecimentos cria momentos de tensão. As gravações terminaram no dia 28 de outubro de 2002, quando Lula recebeu o telefonema do presidente americano, George W. Bush, que o felicitava pela vitória. A cena não foi incluída na versão final.

João Moreira Salles levou cerca de 20 meses para finalizar o documentário. A primeira versão ficou com três horas e meia e continha uma diversidade de registros de Lula, tanto no âmbito privado, quanto em comícios e participações públicas. O material foi, então, reagrupado, dando preferência aos momentos de intimidade do futuro presidente. O documentarista acabou por preferir as aparições públicas, que já são conhecidas. Em contrapartida, a intimidade de Lula era feita de momentos únicos e supostamente dispensáveis em outros tipos de narrativa, mas que ganhavam uma nova dimensão ao serem inseridas no filme. O diretor afirma:

acho que tanto eu quanto Lula tivemos a consciência de que não estávamos fazendo um *Big Brother* da vida dele. A cena em que ele fica mais incomodado é quando, no aniversário dele, o Frei Betto começa a fazer uma oração. Ele e eu ficamos constrangidos porque sabíamos que aquilo não precisava ser filmado. Parecia que o Lula não queria usar a fê dele como marketing, tanto que fica de costas para a câmera. O filme é a história das idéias políticas do Lula, contadas num contexto íntimo, que é bem diferente do que elas seriam, se contadas de um palanque. Exemplo perfeito disso é a cena no avião, em que ele fala do Sarney, do MST e do Walesa. Ele não falaria daqueles temas, daquela forma, em nenhum outro lugar.⁶⁶

Um dos momentos íntimos vetados à participação da equipe de gravação foi o recebimento, por parte de Lula, da notícia da vitória nas urnas, através da veiculação do resultado da pesquisa boca-de-urna pela televisão. A solução encontrada por Moreira Salles para documentar aquele momento foi entregar a câmera digital a Mariana, filha de Aloizio Mercadante, que registrou as imagens presentes na versão final do filme, em que o presidente eleito aparece sentado no chão com sua mulher, assistindo à televisão.

⁶⁶ Declaração extraída de: Banquete de Restos. Disponível em: <http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=14>

Moreira Salles define essa como “uma imagem extraordinária”, sem igual na história do cinema. “É a câmera fechada no rosto de alguém, no momento em que ouve pela primeira vez que é o presidente da República eleito. E isso é único”, afirma⁶⁷.

A natureza das imagens registradas pela equipe de Moreira Salles exigiu cuidados redobrados durante a campanha de eleitoral, para que o material vazasse e fosse utilizado para qualquer outro fim que não a produção do documentário. Por esse motivo, *Entreatos* não foi lançado no mercado de vídeo doméstico antes do fim das eleições de 2006, que resultaram na reeleição de Lula.

O filme foi lançado junto com *Peões*, de Coutinho, em 26 de novembro de 2004. Para Moreira Salles, o longa, embora esteja circunscrito a uma forte tradição de documentários sobre políticos, destaca-se pela proximidade física da câmera com o objeto:

Eu não conheço nada semelhante. (...) Nenhum chega nem perto, em termos de proximidade com o personagem central. Todos os outros são meio periféricos. O personagem aparece, mas você está sempre contando muito mais a história de como se faz uma campanha, por meio dos assessores. É a engenharia de uma campanha, não o pensamento vivo do candidato.⁶⁸

⁶⁷ (BASTOS, 2004, apud PINTO, 2006, p.38)

⁶⁸ (ibidem, p.39)

5 AS INTERSEÇÕES

Enquanto o Jornalismo convencional busca um efeito de objetividade em sua narrativa e na transmissão de informações, o Novo Jornalismo e o Cinema Documentário abrem espaço para a subjetividade, evidenciada por uma maneira particular do autor ou do diretor sobre seu objeto.

De maneira geral, o documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, expor-se, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende. Esse privilégio não é concedido ao repórter sob pena de ser considerado parcial, tendencioso e, em última instância, de manipular a notícia. Em relação ao caráter autoral dos filmes documentários, João Moreira Salles afirma que

Um documentário ou é autoral ou não é nada. Ninguém pode confundir um filme de Flaherty com um filme de Joris Ivens. Isso acontece porque Flaherty vê a realidade de forma inteiramente diferente de Ivens. A autoria é uma construção singular da realidade. Logo, é uma visão que me interessa porque nunca será a minha. É exatamente isso que espero de qualquer bom documentário: não apenas fatos, mas o acesso a outra maneira de ver.⁶⁹

A escolha inevitável de um ponto de vista reflete-se numa seleção estética e implica necessariamente determinadas opções cinematográficas: determinados tipos de plano, determinadas técnicas de montagem, de angulação.

Dentro das opções práticas e textuais que o documentarista faz na produção de um filme documentário, é possível perceber características inerentes às narrativas do Novo Jornalismo. Essas interseções foram analisadas nas obras *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho e *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, a partir dos estudos do autor Edvaldo Pereira Lima sobre as

⁶⁹ (MOREIRA SALLES apud MELO, 2002)

características do livro-reportagem, tomado aqui como objeto representativo do Novo Jornalismo.

5.1 AS LIBERDADES

Em *Páginas Ampliadas*, Edvaldo Pereira Lima propõe uma reflexão sobre o fazer jornalístico a partir de um objeto de estudo definido: o livro-reportagem. Com base nesse gênero – ou formato –, o autor estabelece algumas propostas de ampliação da notícia na direção da complexidade e da abrangência do Novo Jornalismo.

Para isso, nomeia as três etapas do trabalho cotidiano de um repórter – pauta, apuração e redação – e analisa de que forma elas podem ser transformadas no sentido de ampliar a capacidade da narrativa jornalística, e usa o livro-reportagem como exemplo do processo.

O jornalismo praticado nas mídias impressa e audiovisual contemporâneas depende de um vínculo estreito com o factual. Não há um conjunto definido de diretrizes que determinem o que deve e o que não deve ser publicado, mas, via de regra, os jornalistas se baseiam em pautas que têm uma relação direta com fatos recentes.

São vários os fatores que determinam a publicação de uma notícia em detrimento de outra, mas dois elementos centrais sintetizam a questão: a atualidade e a periodicidade. O primeiro remete ao caráter perecível da notícia e, por extensão, do acontecimento que dá origem à pauta. Notícia velha não vende jornal. O segundo, que mantém relação íntima com o primeiro, diz respeito à sobrevivência dos meios de comunicação enquanto veículos periódicos, com circulação regular e definida.

5.1.1 Liberdades temática e temporal

O Novo Jornalismo permitiu que a pauta fosse elaborada de modo a abrir espaço para temas complexos, tortuosos, atemporais. Não há necessidade explícita – embora, por vezes, ela exista, mesmo nas grandes reportagens, de forma escamoteada – de um vínculo com os fatos recentes, que justifiquem as coberturas.

O passado recente, que delimita a pauta do jornalismo convencional, pode ser deixado de lado na grande reportagem e no Novo Jornalismo. É possível abordar temas antigos, desde que eles produzam algum efeito sobre a contemporaneidade.

Um exemplo dessa liberdade temática é o livro *Chico Mendes: Crime e Castigo*, de Zuenir Ventura. Quinze anos depois do assassinato do líder seringueiro, o autor retornou ao local do crime para revisitar os personagens que tiveram participação no evento original. O resultado é uma narrativa rica, desdobrada em situações que, de outra forma, não poderiam ser exploradas.

Em *Edifício Master*, a liberdade temática também fica evidente, em especial a partir da declaração de Coutinho de que se trata de um filme que “não possui tema”, apenas a “disposição para ouvir o que as pessoas teriam a dizer num prédio em Copacabana”. O documentarista se lança em um trabalho, sem que haja gancho factual que justifique a escolha do tema, como se verifica muitas vezes no Novo Jornalismo.

Já a idéia de filmar *Nelson Freire* surgiu de uma conversa entre João Moreira Salles e seu amigo Flávio Pinheiro, que sugeriu que o documentarista realizasse documentários sobre dois “mestres incontentáveis”, um da música erudita e outro da música popular. Moreira Salles optou por filmar Freire, que deu o aval para a produção pouco mais de um mês após o primeiro contato.

Ao conhecer o pianista, Moreira Salles decidiu que faria um filme sobre o pudor, uma vez que Nelson Freire é uma pessoa tímida, reservada e lacônica. Em vez de fazer um filme sobre Freire e sua carreira, o documentarista deu ênfase à vida solitária que o pianista leva. Durante o filme todo, percebe-se a dicotomia paradoxal do pianista lacônico que parece se expressar melhor através da música e de seu instrumento do que com palavras. A eleição, portanto, do argumento do documentário não segue o parâmetro do factual.

5.1.2 Liberdade de angulação

O *lead* tradicional, com as perguntas básicas, que devem ser respondidas já no primeiro parágrafo da matéria, não se presta à elaboração das narrativas do Novo Jornalismo. No lugar das respostas diretas, os autores das grandes reportagens têm liberdade de optar por soluções textuais alternativas.

As técnicas de angulação tratam de escolher uma abordagem por meio de imagens, analogias, personagens e uso do discurso direto ou indireto, a fim de proporcionar a descoberta do aspecto mais original ou interessante do fato.

Procuram-se outros personagens que não as centrais, a fim de se obter novas formas de compreensão da realidade, e também se buscam referenciais contextualizados que tornam mais claros determinados acontecimentos e atitudes.

Em uma célebre entrevista com o líder comunista Luís Carlos Prestes, publicada em dezembro de 1968 na revista *Realidade*, o jornalista Paulo Patarra opta por descrever o trajeto que fez até encontrar Prestes antes de entrar no conteúdo da entrevista propriamente dito. O percurso mostrou-se tão importante quanto o objeto da reportagem.

Em *Entreatos*, João Moreira Salles opta por documentar a trajetória de Lula até o poder a partir de um ponto de vista totalmente novo. Na narração em *off* do início do filme, o documentarista explica o projeto e diz que a intenção era acompanhar o candidato à presidência durante as três semanas anteriores ao segundo turno, o que acabou sendo antecipado por conta da possibilidade de ele ganhar já no primeiro turno das eleições. Ele fala também da escolha arbitrária que fez em utilizar as cenas mais reservadas, o que evidencia a liberdade de angulação da qual desfrutava:

Em agosto de 2002, propus a Lula realizar um documentário sobre as eleições presidenciais daquele ano. A idéia era acompanhá-lo durante as três semanas do segundo turno, de 6 a 27 de outubro, filmando passeatas, comícios, carreatas, translados e hotéis, e seguir o Lula de perto em suas viagens pelo país. Lula concordou com o projeto. Em nenhum momento, Lula pediu para exercer algum controle sobre o filme. Duas semanas antes do dia 6, as pesquisas começaram a indicar que Lula tinha chances reais de ganhar a eleição já no primeiro turno. Decidi, então, antecipar as filmagens e começamos a filmar no dia 25 de setembro de 2002, a 11 dias do primeiro turno. Mais tarde, durante o processo de montagem, percebi que o material que mais me interessava dizia respeito às cenas não públicas de Lula: Lula nos carros, nos hotéis, nos aviões, nos camarins. Dos inúmeros filmes que podiam surgir do material bruto, decidi, afinal, montar aquele que privilegiasse as cenas mais reservadas.⁷⁰

Em *Peões*, Eduardo Coutinho opta por tratar da participação de Lula na corrida eleitoral brasileira a partir das reminiscências de pessoas que haviam participado das greves do final da década de 70 no ABC paulista, quando Lula despontou como líder

⁷⁰ *Off* de João Moreira Salles em *Entreatos* (2004)

sindical e político. Não há no filme um só momento em que o futuro presidente participe das filmagens. Tudo é contado a partir do relato de quem viveu a época, dos metalúrgicos e grevistas à faxineira do sindicato.

5.1.3 Liberdade de fontes

Todo jornalista, assim que coloca o pé pela primeira vez dentro de uma redação, aprende que deve ouvir pelo menos dois lados de uma história antes de publicá-la, para buscar uma visão imparcial sobre os fatos.

No Novo Jornalismo, esta regra não impede que as peças do jogo se movam no tabuleiro. É possível, sim, ouvir apenas um lado, desdobrar a história, em suas múltiplas facetas e até chegar a uma narrativa complexa e detalhada sobre o fato ou os fatos em questão.

Os parâmetros para as escolhas das fontes são bastante flexíveis também nos filmes documentários. Em *Edifício Master*, por exemplo, a equipe contou com a ajuda de uma pesquisadora que já havia morado no prédio para encontrar os personagens.

O trabalho de pesquisa anterior ao filme se deu no sentido de identificar os bons contadores de história e de fazer uma apuração prévia do assunto que poderiam abordar na entrevista final, com Coutinho. Uma vez que não havia um tema comum a ser tratado e que o único ponto de interseções dos perfis era o fato de as pessoas habitarem o mesmo prédio, a equipe de pesquisadores e o documentarista puderam usar as habilidades de expressão e gestual como parâmetro da escolha das fontes.

Já em *Peões*, fica claro o método utilizado por Coutinho para chegar aos seus personagens. O próprio filme mostra o documentarista em sua visita ao Sindicato dos Metalúrgicos, em São Bernardo do Campo.

Naquele momento, ele usa como fontes as pessoas que se dispuseram a ajudá-lo a encontrar os personagens para o documentário, identificando nos filmes *O ABC da Greve* (1979/1990) de Leon Hirszman, *Greve* (1979), de João Batista de Andrade e *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós, indivíduos que tivessem participado das greves e que não tivessem ficado conhecidos a partir disso. Somente depois de identificados e localizados os possíveis entrevistados, o documentarista e sua equipe deram início às entrevistas e é possível perceber um ponto de contato entre os relatos: todos os personagens falam bem de Lula, dizem que vão votar nele e acreditam que ele

é a solução para um país melhor. Coutinho não teve a preocupação de procurar balancear, no leque de possíveis entrevistas, opiniões a favor e opiniões contrárias.

A liberdade e o descompromisso em mostrar “todos ou pelo menos dois lados da história” também ficam claros em *Entreatos*, que mostra o período eleitoral de 2002 somente a partir do personagem de Lula. Os outros candidatos são negligenciados, a equipe não acompanha em um momento sequer qualquer um dos demais concorrentes às eleições, a narrativa é centrada somente no candidato com maiores chances de se eleger.

Já em *Nelson Freire*, que não tem o apelo factual do primeiro filme, Moreira Salles elege somente um segundo entrevistado além do próprio pianista - a amiga dele e também pianista Martha Argerich. A opção se explica pelo fato de que Freire, sendo uma pessoa reservada, não cultivava muitas amizades. O diretor não utiliza Martha como uma entrevistada propriamente dita porque não há o momento em que ela se posiciona em frente à câmera para dar seu relato, mas como uma personagem que fala de Freire com propriedade, sentada no sofá de sua casa, ou ao piano com o amigo.

5.1.4 Liberdade do eixo de abordagem

A melhor forma de contar uma história nem sempre é a mais óbvia. Encontrar um fio condutor diferenciado, que instigue o leitor, que o faça perceber que está diante de um relato único, é um dos grandes desafios dos novos jornalistas.

Um exemplo é o livro *Hiroshima*, de John Hersey. Ao optar pelo relato baseado na história de vida de um grupo de pessoas que sobreviveram à explosão da bomba de Hiroshima, o autor produziu uma das narrativas mais ricas do século XX.

Edifício Master é constituído por uma costura de depoimentos que falam sobre a vida dos moradores do prédio, em Copacabana. A riqueza da diversidade das pessoas que habitam o mesmo local fica evidente a partir do relato de cada um, com suas idiossincrasias, seus cenários e suas histórias e é a partir da miscelânea de personalidades que Coutinho constrói um retrato de um prédio de um dois bairros mais tradicionais do Rio de Janeiro.

Já em *Peões*, Coutinho relembra a vida de Lula enquanto líder sindical do início da década de 80 e fala de sua força política a partir do relato de pessoas que vivenciaram e participaram das greves dos metalúrgicos do ABC paulista. O documentarista procura os personagens e os interroga sobre suas histórias e suas

expectativas em relação à candidatura de Lula à presidência como forma de montar um relato histórico que remontasse a conjuntura política e psicológica do Brasil e do povo brasileiro à época das eleições de 2002.

Entreatos lança um olhar totalmente diferente sobre o mesmo momento que *Peões* explora. Ao acompanhar o dia a dia de Lula no período que antecedeu as eleições presidenciais, Moreira Salles dá ênfase aos registros não-públicos do presidente. Desta forma, o diretor mergulha na personalidade de seu personagem principal, a partir da investigação íntima de sua vida, e mostra o Lula muito além da *persona* do candidato à presidência, conversando com seus companheiros de partido, recebendo orientações do marketeiro Duda Mendonça, comemorando aniversário em seu apartamento, celebrando a vitória nas eleições junto à família e aos amigos mais íntimos.

Em *Nelson Freire*, Moreira Salles divide o foco nos depoimentos, nas entrevistas e nos relatos com a documentação da vida do pianista a partir do seu dia-a-dia e de seu trabalho, acompanhando-o em suas viagens ao redor do mundo. Percebe-se que as cenas de Freire sozinho, ao piano, em teatros vazios ou em casa, são utilizadas pelo diretor como um demonstrativo empírico do pudor, da solidão do trabalho do pianista e de sua própria personalidade, que são o argumento central do documentário.

5.1.5 Liberdade do propósito

O jornalista convencional toma cuidado para não tomar partido e procura se afastar ao máximo das cenas e dos fatos que descreve. Nos livros-reportagem do Novo Jornalismo, o jornalista pode, e às vezes deve, participar do acontecimento. Em muitos casos, o fato de o repórter participar dos fatos é um fator de enriquecimento da narrativa. Em outros, é fator determinante do sucesso da mesma.

Em *Entreatos*, o *off* do início do filme deixa clara a presença de um documentarista por trás das câmeras. Mas, apesar da intervenção clara e incisiva do primeiro momento do filme, Moreira Salles se ausenta da cena no restante do documentário. É possível ver, entretanto, a equipe de filmagem, assim como os microfones que eram utilizados para captar os sons nas entrevistas, e o diretor não excluiu da montagem as cenas em que pessoas dialogam com ele ou com a equipe por detrás da câmera, deixando claro que eles estavam *in loco*, registrando pessoalmente o decorrer dos acontecimentos.

Também em *Nelson Freire* Moreira Salles se ausenta da câmera. Sua participação nas filmagens fica clara somente nos poucos momentos em que sua voz aparece, sempre em segundo plano, para fazer uma pontuação ou perguntar algo, como quando pergunta a Martha Argerich o que ela sentiu quando ouviu Freire tocar pela primeira vez.

Eduardo Coutinho é um diretor-personagem de seus próprios documentários. Tanto em *Edifício Master* quanto em *Peões*, o diretor aparece em primeiro plano e conduz as entrevistas. No filme sobre a trajetória política de Lula desde as greves dos metalúrgicos, Coutinho interage diretamente com os entrevistados, o que fica claro na cena em que ele pede que sindicalistas apontem possíveis personagens para o documentário.

Nos dois filmes, as entrevistas feitas por Coutinho são permeadas por intervenções que acontecem no sentido de aprofundar o relato que o entrevistado oferece, de elucidar pontos que estejam obscuros e não permitir que o entrevistado se desvie do tema tratado.

5.2 INTERSEÇÕES PRÁTICAS

A fim de produzir textos densos, que dêem conta da complexidade dos acontecimentos – e não apenas do relato dos mesmos -, é preciso planejar e executar, de forma detalhada, a apuração, termo que o jornalismo consagrou para a etapa de captação de informações.

Uma vez que a reportagem de profundidade exige um bom trabalho de documentação, isto é, de estabelecimento de relações entre fatos isolados e situações globais, de interpretação dos significados de contemporaneidade para o leitor, esse só pode chegar a bom termo se existe a pauta preparada com alcance e visão integral.⁷¹

No livro-reportagem, a captação – ou apuração – passa pela realização de entrevistas exaustivas, mas não deve se limitar a isso. Além da entrevista oficial, em que a fonte – ou personagem – elabora respostas para as perguntas do repórter, é preciso observar o ambiente, a própria fonte, os eventos paralelos, enfim, tudo que costuma passar ao largo da apuração tradicional.

⁷¹ (LIMA, 2004, p.88)

A partir dessa observação participativa e atenta, é possível traçar o que Tom Wolfe denomina “descrição do *status* de vida” – o relato que não se esgota no fato em si, mas procura trazer todos os detalhes do evento, acompanhando-o e trabalhando a contextualização.

5.2.1 Entrevistas de compreensão

Nas reportagens produzidas pelo jornalismo convencional, os depoimentos são colhidos para recheiar as histórias ou legitimar as visões sobre os fatos apresentados pelo repórter.

No Novo Jornalismo, as entrevistas podem constituir o âmago do relato. É a partir delas que o repórter reconstitui os fatos. E, por isso, elas não raro são usadas exaustivamente, para revelar, desmascarar, explicar, detalhar, contextualizar, reunir, enfim, as informações necessárias a partir do contato com o personagem.

Edifício Master se constrói exclusivamente a partir das entrevistas com os moradores. A partir do relato dos personagens, Coutinho monta o filme sobre o prédio em Copacabana. Cada entrevistado apresenta um perfil diferente, mas todos são bons contadores. Alguns se atêm a narrar sobre a história do prédio, outros explicam como foram morar ali e o que sentem, outros dão ênfase maior à sua história de vida. Desta forma, Coutinho costura uma narrativa baseada em entrevistas que desenham o prédio para o espectador sem se atrelar a descrições físicas ou a dados históricos frios.

O diretor lança mão do mesmo recurso na construção de *Peões*, mas desta vez os relatos são intercalados por cenas de outros filmes documentários e por momentos em que o próprio Coutinho conversa com as pessoas antes da entrevista, quando mostra fotos, filmes, recortes de jornal. *Peões* tem a preocupação de situar no tempo a história política que tornou aquelas vidas objetos do filme. *Edifício Master* é mais atemporal e por isso pôde prescindir de um material que o justificasse ou explicasse e pôde dar mais ênfase as entrevistas.

Em *Nelson Freire*, os depoimentos do pianista são utilizados para explicar a realidade que a câmera capta. Moreira Salles interroga Freire sobre sua carreira, sobre sua vida, sobre sua solidão, sobre seu trabalho. Um dos momentos mais reveladores do filme é quando o pianista assiste a um filme do jazzista Erroll Garner e diz reiteradamente que sente a alegria do músico em vê-lo tocar. Freire diz que sente inveja por Garner tocar com felicidade e Moreira Salles o pergunta se ele também sente alegria

ao tocar. Sem dizer uma só palavra, a expressão facial do pianista deixa subentendida que ele não se sente feliz. A entrevista neste momento é reveladora de uma realidade que nenhuma imagem do filme capta com tanta clareza quanto a expressão no rosto de Freire.

5.2.2 Pesquisa qualitativa - os métodos de História Oral e a História de Vida

A pesquisa qualitativa surgiu como ferramenta dos estudos das áreas da Antropologia e da Sociologia, mas ganhou espaço em diversas áreas das Ciências Humanas. Diferente da pesquisa quantitativa, que preza pelo rigor objetivo em suas explicações, a pesquisa qualitativa é utilizada na busca de compreensão de comportamentos e estados subjetivos.

Sob a ótica das Ciências Sociais empíricas, existem três aproximações para compreender o comportamento e os estados subjetivos: a) observar o comportamento que ocorre naturalmente no âmbito geral; b) criar situações artificiais e observar o comportamento diante das tarefas definidas por essas situações; c) perguntas às pessoas sobre seu comportamento, o que fazem e fizeram e sobre seus estados subjetivos, o que, por exemplo, pensam e pensaram.⁷²

Este tipo de pesquisa possibilita uma interação dinâmica entre pesquisador e pesquisado. As crenças e os valores do pesquisador influenciam o resultado do trabalho, a partir do comportamento subjetivo, desde a escolha do tema a ser estudado até a aceitação das possíveis variáveis durante o andamento da pesquisa.

Os métodos de coleta de dados empregados podem ser divididos em tipos diversos de entrevista, que apontam para três tipos de relato: a entrevista narrativa, a entrevista episódica e os contos. A entrevista narrativa é utilizada enquanto método da História Oral e da História de Vida tanto no Novo Jornalismo quanto no filmes documentários.

A História Oral surgiu com o objetivo de valorizar a memória de indivíduos, resgatando a tradição oral e buscando a visão e a versão de experiências vividas por atores sociais que a história tradicional deixou à margem.

Além de abrir espaço para depoimentos repletos de detalhes, que servem para contextualizar a história central da matéria, a entrevista no Novo Jornalismo serve para

⁷² (KISH, 1987, p.201)

que o repórter apresente, sem que julgar necessário, a versão do entrevistado sobre seu passado ou sobre determinado acontecimento histórico.

As Histórias de Vida são usualmente encontradas no decorrer dos livros-reportagem, seja na forma de entrevistas, depoimento direto ou na mistura de ambos, de maneira a reforçar a humanização do relato, bem como de complementar o tema central ou dar um suporte de pesquisa, abrindo caminho para a criação de diversas vozes sobre a realidade.

As entrevistas que são fio condutor de *Edifício Master* mostram de forma clara como Eduardo Coutinho se utilizou do relato da história de vida de seus personagens para montar um perfil do prédio em Copacabana. O documentarista lança um olhar antropológico sobre o edifício e explora os depoimentos sobre a vida de seus moradores, em seus mais diferentes aspectos e em suas mais diferentes razões para morar naquele lugar. Desta forma, o diretor mostra a riqueza e a miscelânea cultural que habita o edifício.

Em *Peões*, as histórias de vida remontam o panorama histórico e político das greves dos metalúrgicos a partir do relato de seus próprios participantes. O olhar e o modo como cada um experimentou aquele momento enriquecem a narrativa do filme, que não se atrela somente aos números e aos fatos. Ao contrário, as histórias de vida corroboram e dão credibilidade aos acontecimentos históricos que são apresentados nas claquetes, dando uma seqüência temporal ao filme. Os depoimentos fornecem base consistente para o entendimento do componente histórico dos fenômenos individuais, assim como para a compreensão do componente individual dos fenômenos históricos.

Entreatos explora o recurso da história de vida por meio do relato do próprio presidente Lula, que conta diversas vezes sobre sua trajetória política, sobre sua infância e sobre sua juventude. Os momentos em que Lula fala sobre sua própria vida são um instrumento privilegiado para análise e interpretação, na medida em que incorporam experiências subjetivas do candidato a contextos sociais diversos – do grevista e metalúrgico da década de 80 até o futuro presidente do país.

As histórias de vida permeiam também o filme *Nelson Freire* e ficam evidentes em especial no momento em que uma voz em *off* lê uma carta escrita pelo pai do pianista que conta sobre a decisão de a família se mudar de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, a fim de que Freire pudesse desenvolver seu potencial como pianista. A carta abre espaço para que o músico fale sobre sua infância e ele conta que, como era uma criança muito doente, usava o piano para se distrair.

O pianista mostra uma foto de quando era criança em que aparece na companhia de dois primos. Ele é o único que está calçado na foto. O pianista explica que o fato de ter tido uma saúde muito frágil o afastou do convívio normal com as outras crianças e fez com que o piano fosse uma válvula de escape para sua vontade de brincar. Esse dado é bastante elucidativo do fato de Freire se dedicar tanto ao instrumento e se privar com muita frequência do convívio social.

5.2.3 Observação participante

Com o Novo Jornalismo, surgiu a valorização do ponto de vista de quem estava diretamente ligado ao fato que se pretendia noticiar, o que gerou a necessidade de *estar ali* quando as cenas ocorriam, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais e os detalhes do ambiente. Tornou-se necessário mergulhar no mundo que se pretende retratar, a fim de se conhecer efetivamente seu objeto de trabalho.

No cinema de Eduardo Coutinho, essa característica se faz presente através do trabalho de pesquisa realizado antes das gravações. Durante a filmagem, o diretor preza pela presença de pelo menos uma pessoa da equipe que tenha conhecido o entrevistado na etapa da pesquisa.

Em *Edifício Master*, a pesquisa durou três semanas e contou com uma equipe de cinco pessoas, sendo que uma delas já havia morado no prédio e, portanto, conhecia bem o ambiente e o síndico. A equipe alugou um apartamento no edifício para guardar o material de filmagem e conversar sobre a pesquisa e a produção do filme e pôde experimentar de perto a movimentação e a vida no prédio antes de começarem as filmagens.

Como *Peões* apresenta foco em um período histórico já passado, o documentário não investiga os acontecimentos no momento em que eles se dão, mas o retomam por meio dos depoimentos dos entrevistados e das visitas aos lugares-chave, como o sindicato dos metalúrgicos e a praça em que Lula discursou sobre a paralisação das fábricas para reivindicar melhores condições de trabalho. Coutinho também visita seus personagens em suas casas, em vez de entrevistá-los em uma locação neutra, o que o possibilita mergulhar na realidade daquelas pessoas e as deixa mais confortáveis para contar sobre suas vidas.

Para filmar *Entreatos*, João Moreira Salles acompanhou de perto a vida de Lula, durante 33 dias. A equipe acompanhou o então futuro presidente nos comícios, nas

gravações, nas reuniões do comitê e também esteve presente em momentos que não eram abertos ao público, como as viagens de carro, de avião, as estadias em hotéis e as preparações nos camarins. E foram justamente as imagens dos momentos de intimidade de Lula que Moreira Salles elegeu na montagem do documentário.

O filme é constituído como uma colcha retalhos, dando ao espectador acesso a pedaços, a trechos de Lula, que são registrados pela câmera e organizados dentro da narrativa, compondo o personagem. A presença da equipe de filmagem que acompanha o presidente permitiu que se captassem cenas inéditas e reveladoras.

Um dos momentos mais emblemáticos da necessidade da presença do repórter enquanto testemunha da cena é quando Lula assiste, ao lado de Marisa, à reportagem que faz uma retrospectiva de sua trajetória política. O momento foi filmado por Mariana, filha de Aloizio Mercadante, porque a equipe de filmagem foi proibida de acompanhar. Mariana capta um dos momentos mais íntimos que o filme retrata – Lula e Marisa, sentados no chão, apoiados em uma mesa, assistem à televisão e trocam carinhos. Lula está visivelmente emocionado e esgotado pelos acontecimentos do dia, abraça Marisa e assiste ao programa sem dizer nada, como quem assiste a uma reportagem que trata de outra pessoa.

Já em *Nelson Freire*, a preocupação de Moreira Salles em mergulhar na realidade do pianista fica evidente nas viagens em que o documentarista acompanha o músico – pela França, pela Rússia, pela Bélgica e pelo próprio Brasil. O fato de a equipe de filmagem estar presente em diversos lugares explicita a importância que o diretor deu a acompanhar o pianista e foi exatamente esta dedicação que tornou o filme possível, pois Freire só se sentiu à vontade para se soltar nas entrevistas e nos depoimentos que deu depois de dois anos de trabalho conjunto.

O fato de a câmera estar quase sempre presente permitiu que o documentarista captasse aspectos da personalidade de Freire que passariam despercebidos em uma investigação menos dedicada. Moreira Salles observou, por exemplo, que Nelson Freire tem o cacoete de sempre tocar a mesma música ao sentar a um piano, em qualquer circunstância. Ao expor isso no filme, o diretor mostra ao público um importante dado da personalidade reservada do pianista, assim como nos momentos em que explora as imagens de Nelson Freire andando sozinho ou em silêncio, dando ênfase à linguagem corporal do pianista.

5.2.4 Memória

Divagações de personagens, evitadas nos textos jornalísticos convencionais, têm a função de resgatar situações psicológicas e sociais nos livros-reportagem. Os recursos de memória buscam ir além do fato e trazer uma compreensão mais ampla sobre o que está sendo tratado pelo livro-reportagem.

O foco das narrativas do Novo Jornalismo está em compreender o mundo de maneira profunda, possibilitando uma maior absorção e uma compreensão da realidade por parte dos leitores. Para tal é preciso que o jornalista faça uma busca que vá além de simples relatos frios e distantes e consiga trazer para o leitor as emoções e o significado da vida das pessoas que retrata.

Eduardo Coutinho é conhecido pela ênfase que dá à memória de seus personagens. O documentarista mostra interesse pelas histórias que contam em diversos momentos de *Edifício Master* e *Peões*, não hesita em fazer interferências para citar um fato relacionado ou para perguntar “como é que foi isso”, a fim de que o entrevistado explique melhor determinado relato, para fazê-lo lembrar e contar o acontecimento diante das câmeras.

As diversas visitas da equipe de pesquisadores aos entrevistados torna mais confortável que o personagem fala sobre suas memórias e dá ao documentarista dicas sobre temas que são interessantes de serem abordados.

O mesmo acontece em *Nelson Freire*. Moreira Salles afirma que foi preciso passar muito tempo com o pianista para que ele se sentisse confortável em compartilhar suas memórias com o documentarista, mas os momentos em que o faz são muito reveladores de sua personalidade.

Em *Entreatos*, este recurso é amplamente explorado nas cenas das viagens de Lula nos aviões, o que possibilita ao expectador uma visão mais abrangente em relação à personalidade do objeto do documentário. Em uma viagem de Porto Alegre a São Paulo, Lula conversa com seu candidato a vice-presidente, José Alencar, e conta que jogava muito bem futebol na juventude. Ele diz que, se eleito, vai mandar colocar uma trave na Esplanada, em Brasília, o que revela o espírito descontraído dele.

5.2.5 Documentação – precisão de dados e informações

Lima define “documentação” como “a coleta de dados em fontes registradas de conhecimento”, a fim de proporcionar uma noção mais verticalizada sobre o assunto, não baseada somente em entrevistas.

Em *Peões*, Coutinho pontua as entrevistas com claquetes que dão informações sobre a dimensão do movimento sindical dos metalúrgicos e sobre o desenrolar dos acontecimentos, que passa pelas principais paralisações, pelo surgimento do Partido dos Trabalhadores e culmina nas chances reais de Lula se tornar presidente do Brasil. Além disso, o diretor utiliza trechos de documentários que foram filmados na época, recortes de jornal e fotos como fontes de informação na produção do filme.

Em *Nelson Freire*, Moreira Salles utiliza fotos do arquivo pessoal do pianista para ilustrar seus depoimentos sobre sua vida, recortes de jornal com artigos que falam de Nelson Freire como pequeno prodígio do piano aos seis anos de idade e um vídeo que mostra o pianista tocando aos 22 anos.

5.2.6 Visão pluridimensional simultânea

Apresentar um fato não é suficiente para esgotar as possibilidades de uma narrativa. Além do acontecimento principal, é preciso resgatar outros eventos paralelos, reconstruir as histórias dos diversos atores que participam do evento, compreender como eles se relacionam entre si e com o mundo e, muitas vezes, incorporar sua visão particular.

Este intuito fica muito evidente no projeto conjunto de Eduardo Coutinho e Moreira Salles de filmar *Peões* e *Entreatos*, que lançam olhares complementares sobre o mesmo acontecimento histórico. O primeiro resgata a sucessão de eventos que culminou na eleição de Lula para presidente, desde sua atuação enquanto líder sindical até se tornar importante personagem da vida política do país. Este resgate se dá sobretudo a partir das entrevistas com pessoas que participaram do surgimento de Lula enquanto figura política, durante as greves do ABC paulista. Os relatos sobre aquele momento histórico a partir da ótica de seus atores traça um panorama que vai além do factual, enfoca o sentimento da época e o sentimento atual em relação à liderança de Lula, antes em relação a uma classe específica de trabalhadores e depois em relação a um país inteiro.

Entreatos é centrado no que Lima chama de “acontecimento principal”, na figura de Lula às vésperas da eleição e *Peões* oferece esse olhar complementador, que ao

mesmo tempo explica o fenômeno político que o país vivencia e explicita o sentimento em relação a ele.

5.3 INTERSEÇÕES TEXTUAIS

O terceiro grupo de procedimentos elaborado por Lima diz respeito à “fruição pelo texto”, ao tratamento estético na construção do livro-reportagem e, dentro desta concepção, à fusão das diversas maneiras de conceber o texto. Esses procedimentos permitem que o autor narre um determinado fato e exponha suas nuances, que ele descreva detalhes que são pertinentes ao envolvimento do leitor com a cena e elucidem melhor a informação que se pretende passar. Os recursos textuais são utilizados para ampliar o alcance da reportagem.

5.3.1 Narração

A narração compreende três elementos centrais: situação, intensidade e ambiente. A situação reflete o acontecimento em si, com todos os eventos paralelos que o cercam. A intensidade é, nas palavras de Lima, a “ressonância emocional do acontecimento”, ou seja, as sensações que ele provoca no tempo tempo/espço e no tempo/espço do leitor. O ambiente, por sua vez, é o detalhamento do espaço em que o evento ocorre, com suas nuances, mesmo as que aparentam ser irrelevantes para o andamento da narrativa.

Na narrativa dos dois filmes que são baseados em acontecimentos – *Peões* e *Entreatos* – percebe-se uma atenção especial à situação e à valorização da ressonância emocional do evento, neste caso, da eleição de Lula à presidência. Coutinho faz questão de perguntar a seus entrevistados qual é o sentimento que eles têm em relação ao momento político e de expectativas que o país vivia.

O diretor também indaga sobre o relacionamento pessoal de seus personagens com Lula e recebe como respostas emocionadas de pessoas que o vêem como “pai” ou como “filho”, pela importância que teve em suas vidas no momento que despontou como líder sindical e deu força ao movimento em prol dos trabalhadores.

O ambiente da narrativa ganha destaque em *Edifício Master*, com os *takes* que mostram os corredores do prédio, com a movimentação nos elevadores, filmada pelas câmeras de segurança, com as imagens que mostram a paisagem que se vê da janela de

vários apartamentos. A ênfase se explica também no fato de o lugar ser o ponto central da narrativa, o ponto de contato que une todas as entrevistas e o argumento do documentário.

5.3.2 Descrição

Normalmente utilizada como recurso de ambientação, a descrição no livro-reportagem é feita na forma de observação direta do autor ou indireta, sendo os fatos reconstituídos por meio do uso de fontes de informação.

Trata-se do registro dos gestos, dos hábitos, maneiras, costumes, estilos, mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. Os símbolos colocam o subconsciente do público em ação, tornam-se metáforas para os aspectos psicológicos e sociais dos personagens, além de aproximarem o leitor daquilo que se narra.

Em *Edifício Master*, os corredores do prédio são filmados vazios ou com um morador passando. Os sons ambientes não são descartados na edição. Se no momento da filmagem há algum ruído, ele é mantido na montagem final, da mesma forma que os silêncios.

Em *Entreatos*, Moreira Salles explora os momentos em que Lula coloca gravatas, um símbolo do *status* que atingiu. Lula fala diversas vezes das gravatas que usa, reclama de algumas, diz que outras não combinam com a camisa. A peça funciona como uma oposição ao macacão do metalúrgico que Lula usava quando trabalhava nas montadoras do ABC paulista. O próprio candidato à presidência diz que prefere usar terno a usar o macacão, que quem diz que sente saudades de trabalhar na fábrica não sabe do que fala.

Nelson Freire também é rico neste tipo de observação, que revela ao expectador nuances de sua personalidade através das imagens captadas. A solidão do pianista, que é explorada durante todo o filme, é mostrada de forma emblemática nos momentos em que ele aparece sozinho tocando no palco e nos camarins, mas fica ainda mais clara quando são mostradas cenas em que Freire não está sozinho e mesmo assim percebe-se a dificuldade de interação, como na sua forma acanhada de receber cumprimentos e elogios depois de suas apresentações.

5.3.3 Funções de linguagem

As funções de linguagem são divididas em referencial (relato direto), conativa (coloca o receptor em primeiro plano), expressiva (manifestação de sentimentos), fática (verifica se o leitor/interlocutor participa do processo de comunicação), poética (o texto tem igual ou mais importância que o relato) e metalingüística (procura explicar o texto de forma didática). As funções podem fornecer ao autor novas possibilidades de ditar o ritmo da narrativa. No livro-reportagem, empregam-se, com freqüências, as funções expressiva e metalingüística.

A função metalingüística é emblemática nas obras de Coutinho. O diretor faz questão de expor o processo de produção do filme ao expectador, inclusive os momentos de dificuldade, como quando a equipe de *Edifício Master* pede que pedreiros interrompam uma obra no apartamento ao lado para poder dar prosseguimento à entrevista ou quando se apresenta a proposta do filme aos entrevistados de *Peões*.

As entrevistas são constantemente permeadas pela função expressiva, com ênfase na manifestação dos sentimentos. Os personagens de Coutinho são personagens que choram, que riem, que se exaltam e que falam de suas emoções.

Moreira Salles tem uma forma menos metalingüística de fazer documentários, se comparado a Eduardo Coutinho, mas se utiliza da função também em seus filmes, como no *off* que introduz *Entreatos* e explica a opção que o diretor fez em dar destaque às cenas reservadas de Lula ou quando não exclui da montagem o momento em que uma pessoa de sua equipe conversa com Mariana, filha de Aloizio Mercadante, que se comprometeu em filmar as cenas de Lula quando a equipe foi vetada de acompanhá-lo no momento em que aguardava a notícia de que havia sido eleito.

A função expressiva é fio condutor de *Nelson Freire*, apesar do acanhamento e da timidez do pianista, que Moreira Salles viria a descrever como “pudor”. Mesmo nos momentos em que Freire se priva de falar, seu silêncio é revelador de suas emoções, mas até do que quando ele conta ou relata um fato. Isso fica evidente, por exemplo, quando o pianista, ao falar de Guiomar Novaes, priva-se de contar sobre a vida da pianista e coloca um disco para tocar. Em silêncio, Freire se entrega à fruição da música e se enche de emoção sem dizer ao menos uma palavra. Moreira Salles explora esse momento em um close no pianista e o capítulo acaba sem que ele diga o que sente ao ouvir a música, mas deixando claros os seus sentimentos.

5.3.4 Ponto-de-vista

A narrativa do livro-reportagem é construída a partir da perspectiva de um determinado ponto de vista sobre o tema, funcionando como uma extensão dos olhos do leitor.

No jornalismo convencional, o ponto de vista mais comum é o do narrador “onisciente neutro”, aquele que acompanha os acontecimentos sem deles participar diretamente. No Novo Jornalismo, o narrador pode ser o protagonista da história (narrador protagonista), pode inserir comentários esparsos no texto (onisciente intruso) e usar vários outros recursos como o “ponto de vista autobiográfico” – o repórter faz referência a ele próprio (técnica consagrada por Norman Mailer), o “monólogo interior” e “fluxo de consciência”- visão pluridimensional da realidade, permeada, não pela presença de várias vozes, mas pela dimensão particular de cada personagem. A técnica apresenta ao leitor uma espécie de sensação de que este está experimentando a realidade subjetiva do personagem.

Em *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, Tom Wolfe afirma escrever sobre si mesmo na terceira pessoa, “geralmente como um espectador perplexo ou alguém que estava no caminho”⁷³ e discorre sobre a técnica de apresentar cada cena por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta.

Se o jornalista quer mudar o ponto de vista da terceira pessoa para o ponto de vista da primeira pessoa na mesma cena, ou entrar e sair dos pontos de vista de diferentes personagens, ou até da voz onisciente do narrador para o fluxo de consciência de alguma outra pessoa (...), ele simplesmente faz isso.⁷⁴

Tanto em *Entreatos* quanto em *Nelson Freire*, João Moreira Salles assume um posicionamento, enquanto documentarista e narrador da história, que é característico do cinema direto norte-americano – o de narrador observador.

A intervenção do diretor é muito pouco evidente, a não ser por raros momentos em que sua voz é ouvida e, mesmo assim, ela nunca chega a assumir o primeiro plano.

⁷³ (WOLFE, 2005, p.31)

⁷⁴ (WOLFE, p. 57)

Mesmo assim, os dois filmes não excluem do processo de montagem momentos que dão indícios da presença da equipe durante a filmagem, como quando Lula apresenta Duda Mendonça a Moreira Salles, que não aparece no vídeo, ou quando Nelson Freire indica com a cabeça que a câmera deve se voltar à televisão enquanto ele assiste a um filme da Rita Hayworth.

Eduardo Coutinho faz mais as vezes do narrador intruso, que não se furta a fazer comentários, a interromper o entrevistado, a aparecer na frente da câmera, tanto em *Edifício Master* quanto em *Peões*. Sua voz aparece com frequência no diálogo com os personagens e sua figura também pode ser vista em diversos momentos, como quando anda pelos corredores do prédio em Copacabana ou quando conversa com os membros do sindicato dos metalúrgicos de São Carlos e explica o propósito do encontro – buscar personagens para o filme.

5.3.5 Técnicas de edição

A extensa narrativa presente nos livros-reportagem requer do autor tratamento quanto à montagem da história, desde a sua introdução até o desfecho. O texto pode ser organizado de várias formas diferentes, mas sempre precisa de uma estrutura mínima, uma unidade que dê sentido à narrativa. Em *Hiroshima*, o jornalista Matinas Suzuki Jr. comenta o processo de criação e edição do livro:

John Hersey ficou no Japão de 25 de maio a 12 de junho. Levou cerca de seis semanas escrevendo a reportagem. Quando entregou as 150 páginas do original, recebeu de William Shawn e Harold Ross uma série de sugestões de mudanças. As observações e perguntas que Ross fazia sobre um original passaram para a história do jornalismo como uma das marcas características do processo editorial da *The New Yorker*. Os editores da revista que publicava os jornalistas/escritores mais importantes do jornalismo da época reescreviam todos os textos – e aí, para muitos, residia o segredo da alta qualidade da publicação. Ross fez 47 observações apenas sobre a primeira parte da reportagem, mais 27 depois que Hersey a reescreveu – e mais seis depois que recebeu o reescrito. No total, foram mais de duzentas observações.⁷⁵

Tanto o texto quanto o filme podem ser editados seguindo uma gama extensa de parâmetros. Um dos mais utilizados nas obras dos novos jornalistas é a narração cena-a-cena, em que a narrativa é organizada no tempo presente, recorrendo o mínimo possível

⁷⁵ (em *Hiroshima*, p.164)

à mera narrativa histórica, de forma a conduzir o leitor ao contato dinâmico com o texto e com o fato reportado. O texto não segue necessariamente uma linha apoiada em um esquema que começa “aqui” e termina “ali”. Os fatos são relatados de acordo com a seqüência estabelecida pelo próprio autor.

Em *Entreatos*, a narrativa segue uma seqüência cronológica, que é pautada pelas legendas que apontam o dia em que a filmagem aconteceu. O filme é montado como se fosse uma contagem regressiva até o dia em que Lula vence as eleições. *Peões* é montado em uma seqüência histórica que vai desde o início do movimento grevista no final da década de 70 e termina com a legenda que informa que Lula foi eleito presidente no dia 27 de outubro de 2002, com 52 milhões de votos.

Nelson Freire é um documentário formado por 32 seqüências que não se encadeiam a partir de critérios lógicos. Cada um desses capítulos conta um aspecto da vida do músico, desde sua infância, passando pela professora de piano que se tornou sua amiga no Rio de Janeiro, por sua admiração pela pianista Guiomar Novaes e pelo jazzista Errol Garner, por sua amizade com a também pianista argentina Martha Argerich, até seus cacoetes.

A ordem em que esses capítulos se colocam, entretanto, poderia ser outra. A independências entre as partes fica tão evidente, que o DVD do filme permite que se assista ao documentário em uma ordem aleatória, embaralhando as seqüências. Assim, a cada exibição aleatória de *Nelson Freire*, o espectador verá, de certa forma, um filme diferente.

6. CONCLUSÃO

A análise das obras de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles nos permite perceber que, na produção de seus filmes, os documentaristas lançam mão de diversos preceitos que foram preconizados pelos novos jornalistas e consagrados pelos livros-reportagem.

Os pontos de contato entre os gêneros não são só de ordem técnica, mas também de ordem textual e dão conta, principalmente, de aproximar as duas narrativas de não-ficção no trabalho de levantamento de pauta, de apuração e de redação – ou edição – do conteúdo.

Os documentaristas se utilizam das ferramentas dos novos jornalistas como forma de possibilitar uma leitura sensível de pessoas, ações, cenários e contexto, que una a razão e a lógica, integrando as esferas objetiva e subjetiva da realidade. As interseções que se percebem entre as duas narrativas de não-ficção evidenciam que o Jornalismo e o Cinema adotaram uma metodologia que os permitisse ir além do convencional; que informasse sem se prender às amarras da imparcialidade; que possibilitasse uma investigação mais dedicada e mais densa da realidade que se pretende retratar. Com efeito, as técnicas comuns ao Novo Jornalismo e ao Cinema Documentário trabalham no sentido de transformá-los em gêneros que prezam pela superação informativa e estética de seus conteúdos, sem abrir mão de tratar da realidade, sem se desfazer do rótulo de “não-ficção”.

A investigação proposta por este trabalho de deu no sentido de apontar nos filmes *Edifício Master*, *Peões*, *Nelson Freire* e *Entreatos* cenas, momentos e pesquisas que evidenciassem uma aproximação com as técnicas práticas e textuais dos livros-reportagem. Para isso, foi necessário ir além da decupagem atenta dos filmes – tornou-se importante levantar uma pesquisa que contivesse entrevistas com os documentaristas, reportagens que foram escritas à época do lançamento dos filmes, trabalhos acadêmicos que abordassem a obra dos diretores.

A partir do material coletado, a análise das obras foi empreendida no sentido de observar em que momentos podiam-se perceber técnicas que Edvaldo Pereira de Lima expõe em seu livro *Páginas Ampliadas* como sendo características dos livros-reportagem do Novo Jornalismo. Os *time-codes* e as descrições de cada cena foram anotados para depois serem destrinchados e sorteados de acordo com a distribuição feita pelo teórico de Comunicação em seu livro: “As Liberdades”, “Técnicas de Captação” e “Técnicas de fruição”, tendo sido os dois últimos itens renomeados para “Interseções práticas” e “Interseções textuais”.

Essas interseções constituem um campo de estudo muito rico e ainda pouco explorado, que tem como objeto narrativas de não-ficção que superam as “convencionais”. Este ímpeto de ultrapassar e de ir além falta a grande parte das produções jornalística e audiovisual ainda nos dias de hoje. O esforço de vencer os limites para mais bem informar esbarra em uma lógica de mercado que exige cada vez mais rapidez, concisão e direcionamento, reduzindo o conteúdo a textos rasos, pautados pelo factual e que não provêm ao leitor ou ao expectador ferramentas para uma reflexão acerca do assunto tratado.

Este trabalho pretende apontar para as potencialidades do diálogo e do intercâmbio entre dois gêneros de naturezas distintas, que atua no sentido de enriquecer as narrativas mutuamente e de potencializar seu teor informativo e estético, sem deixar de produzir efeito sobre a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BERNADET, J.C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

DA-RIN, S. **Espelho partido - tradição e transformação do documentário cinematográfico**. Rio de Janeiro: Azouge, 2004

COLOMBO, S. “Parati vai receber a avó do ‘new journalism’”. **Folha de S.Paulo**. São Paulo: 27 de maio de 2006, Caderno Ilustrada, p. E3.

COSTA, C. **Pena de aluguel** – escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DIAS, V.F. **Espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho**. Dissertação da PUC-SP, 2003

FERRARI, M.H.; SODRÉ, M. **Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística**. 3.ed. São Paulo: Summus, 1986.

FREITAS, E.T de. **JL e Documentário: interfaces**. Julho de 2006. Disponível em: www.textovivo.com.br

GALVÃO, W. N. **Página de livro, página de jornal**. Revista Leitura. São Paulo: Imprensa Oficial, pp.11-19, maio de 2002.

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

LIMA, E.P. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. 2ª edição. Campinas: Editora Unicamp, 1995

_____. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1998

_____. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura [edição revista e atualizada]**. São Paulo: Manole, 2004

LABAKI, A. **É Tudo Verdade – Reflexões sobre a cultura do documentário**. Editora Francis, 2005.

LINS, C. **Documentário: uma ficção diferente das outras?** In: Ivana Bentes (org.), *Ecos do Cinema, de Lumière ao Digital*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

MCMURRAY, G.R. **Critical essays on Gabriel Garcia Márquez**. Boston: G.K.Hall & Co, 1987.

MEDINA, C. **A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano**. São Paulo: Summus, 2003.

_____. **Entrevista: O Diálogo do Possível**. São Paulo: Ática, 1990

MOURA, E. **Câmera na mão – som direto e informação**.

PENA, F. **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PINTO, R. S. **Personagem e autoria no documentário de João Moreira Salles**. Dissertação do mestrado em comunicação. Porto Alegre, PUC-RS, 2006.

RAMOS, F.P. **Estudos de Cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001

RIO, J. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

SOBCHACK, V. **Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Senac, 2005

TALESE, G. **Fama e anonimato**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERÍSSIMO, J. **Uma história dos sertões e da Campanha de Canudos**. In

VIEIRA DE MELO, C.T. **O Documentário como Gênero Audiovisual**. Trabalho apresentado no Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Salvador, 2002

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

INTERNET

MARQUES, C; HUGUES, M. **Entrevista – João Moreira Salles**. Revista de Cinema. Disponível em:

<http://www.radiobras.gov.br/abrn/brasilagora/edicao38/entrevista/index.shtml>