

Cinema na tv: o audiovisual brasileiro e a produção das visibilidades contemporâneas

Fernanda Salvo

Resumo

Esse artigo discutirá sobre a crescente presença do documentário na televisão brasileira, possibilitada pelo novo cenário de convergência dos meios e pela publicação da Lei da TV Paga (Lei 12.485/2011). O objetivo é refletir sobre a produção das visibilidades contemporâneas, em termos estéticos e éticos. Para tanto, retomaremos a concepção crítica do documentário, demarcando algumas semelhanças e diferenças de seus modos de produção em relação à reportagem televisiva.

Palavras-chave: Documentário. Reportagem. Visibilidades

Apresentação

Em vista da excepcional importância cultural alcançada pela televisão nas sociedades contemporâneas, torna-se imprescindível aprofundar o conhecimento do meio. Embora seja notório o repertório consolidado de estudos que contemplem as dimensões da produção, recepção e circulação dos conteúdos da TV, a análise audiovisual ainda é carente de investimentos, quando se leva em conta as qualidades estéticas e expressivas da televisão. Arlindo Machado, no livro **A televisão levada a sério** (2001), aborda exatamente esse ponto, afirmando que a televisão não está predestinada a ser uma coisa fixa:

Ao decidir o que vamos ver ou fazer da televisão, ao eleger as experiências que vão merecer nossa atenção e nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e de uma prática de televisão (MACHADO, 2001, p. 12).

Tal posicionamento traduz a crítica do autor aos discursos que afirmam ser a televisão um meio menor, que atende aos anseios popularescos e de massa, sendo predestinada aos conteúdos banais. Ao longo dos últimos 50 anos, diz Machado, o meio mostrou ser um sistema expressivo amplo, capaz de abrigar trabalhos complexos que ajudaram a construir uma ética e uma estética televisiva. O termo televisão, defende, se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos, que, em conjunto, fazem da mídia televisiva um dos fenômenos culturais mais importantes de nosso tempo. Com tal visada, o autor oferece contribuição fundamental para o reenquadramento da discussão sobre a qualidade da televisão no Brasil.

As formulações apresentadas por Machado são o ponto de partida para a reflexão proposta neste artigo. Partimos da hipótese de que está em andamento uma renovação da presença do documentário na televisão brasileira, em razão de alguns fenômenos contextuais que devem ser considerados: primeiramente, destaca-se o crescimento exponencial de convergência dos meios, que redundou na quebra das barreiras entre a imagem do cinema e da televisão – tendo em vista que a tecnologia de captação e finalização em ambas as mídias tornou-se exatamente a mesma (ROSSINI, 2007). Além disso, em anos recentes, houve a publicação da Lei 12.485/2011, Lei da TV Paga, que obrigou os canais por assinatura a veicular um mínimo de 3h30 de conteúdo brasileiro semanalmente em horário nobre, sendo metade do material realizado por produtoras independentes¹. As últimas décadas também presenciaram a diversificação de modalidades de fomento ao audiovisual, encampadas por políticas públicas. Dentre as variadas formas de incentivo à produção documental, é preciso con-

¹ Segundo dados da Ancine, em 2015, foram registradas 3.284 horas de obras inéditas brasileiras independentes, sendo 75% de obras seriadas e 14% de longas-metragens, 40% de variedades e 32% de documentários. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-05/ancine-lei-da-tv-paga-ampliou-producao-audiovisual-independente-no-pais>. Acesso em: 19 de dez. de 2018.

siderar, ainda aquelas levadas a cabo pelos canais de televisão, que buscam diversificar as abordagens temáticas em sua programação – prática que atinge em cheio as produções documentais².

Exatamente pelos fatores elencados, acreditamos que a reflexão sobre o estreitamento das relações entre TV e cinema se faz bastante oportuna, sendo fundamental perguntar: o que distingue a grande reportagem televisiva dos filmes documentários e quais possibilidades se abrem nesse imbricamento entre cinema e televisão, que certamente incide sobre a produção das visibilidades contemporâneas?

Nesse sentido, assumimos que o objetivo deste trabalho é retomar o pensamento do documentário (que não se confunde com a reportagem da TV), resgatando algumas linhas de força que animam a produção documental em seu impulso ético e estético. Estamos cientes de que refletir sobre os gêneros audiovisuais não é tarefa fácil, pois eles dificilmente se encontram em estado puro (SEIXAS, 2013), mas estabelecer balizadores e buscar identificar os territórios fronteiriços auxilia, e muito, na construção de sentidos, que leva à compreensão da organização das linguagens e recursos expressivos, inseparáveis das escolhas ideológicas.

Hibridismos no audiovisual contemporâneo e o mercado

Os novos processos técnicos e tecnológicos têm impulsionado a complementariedade de linguagens, aproximando as audiovisualidades cinematográficas e televisivas. Como nota Miriam Rossini (2007), o fenômeno se deve à própria natureza da “linguagem audiovisual”, que, independentemente do meio, possui características muito próximas:

Imagem em movimento e sonorizada, e que precisa, ao longo do seu processo de produção, ser editada e finalizada. Isso porque, em termos de enquadramento, movimento de câmeras, edição ou montagem, o processo final, mesmo quando feito em equipamentos diferentes, busca o mesmo resultado: organizar o discurso imagético audiovisual (ROSSINI, 2007, p. 174).

Rossini lembra que a aproximação entre as audiovisualidades do cinema e da televisão se consolidou na virada do século XX para o XXI: no cinema “[...] a própria película começou a ser substituída pelos processos de captação digital de imagem. Essa mesma tecnologia de captação digital e de finalização por computador também está sendo utilizada pela televisão” (ROSSINI, 2007, p. 175). Isso significa que foram rompidas as barreiras na produção de imagens,

2 Um bom exemplo nesse sentido é DOC Futura. Em recente edital (aberto no primeiro semestre de 2018), voltado à realização documental, o Canal Futura anunciava que, em sua 9ª edição, aprovaria documentários que tratassem de questões relativas aos direitos humanos com “temáticas provocadoras, em geral pouco abordadas na mídia, mas importantes para a construção de uma sociedade mais justa”. Disponível em: <<http://futura.org.br/documentarios-2/9-doc-futura/>>. Acesso em: 19 de dez. de 2018.

e, hoje, “mais do que pensar em cinema ou tevê, é preciso pensar em imagens audiovisuais” (ROSSINI, 2007, p. 178).

Na prática do documentarismo brasileiro, o filme que realmente inovou em sua relação com a tecnologia e a televisão foi *33* (Kiko Goifman, 2003), tornando-se um divisor de águas. O pioneirismo de *33* foi quebrar o tabu do uso da película (uma tradição no documentário nacional), utilizando imagens totalmente captadas em câmera digital. Visando a exibição na televisão, Goifman limitou a captação das imagens a 33 dias (como o próprio título do filme sugere) e finalizou a edição com 52 minutos – possibilitando a exibição em canais de televisão aberta, com uma hora de programação, e abrindo caminho para toda uma geração de realizadores.

No que diz respeito ao incentivo à relação continuada entre TV aberta e produção independente, o DOC-TV merece um comentário à parte, por representar um esforço inédito na história da TV brasileira. Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, encampado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, Fundação Padre Anchieta/TV Cultura e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec), o DOC-TV foi lançado em agosto de 2003, viabilizando a produção regional de documentários (em 27 estados) e sua veiculação em rede nacional, no horário nobre, sem obediência a formatos prévios. Logo no primeiro ano, o projeto conseguiu finalizar 26 documentários produzidos, em coproduções de emissoras públicas e produtoras independentes. Desta forma, regiões até então desconhecidas no Brasil ganharam espaço na televisão aberta, pois dos estados mais diversos vinham seus realizadores.

Iniciativas como o DOC-TV revelam que embora o papel do Estado em relação ao cinema brasileiro seja historicamente deficitário em termos financeiros, com investimentos aquém da capacidade de produção do setor, não se pode negar que as políticas públicas de incentivo foram (e ainda são) fundamentais para a continuidade da produção (BERNARDET, 2009). No tocante às políticas públicas, autores como Piva (2017) afirmam que nos últimos 15 anos houve forte incremento do audiovisual nacional, com a criação da ANCINE, em 2001, e, sobretudo, com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), em 2008. “Desde então a atuação da ANCINE se intensificou radicalmente e mudou por completo o cenário do audiovisual brasileiro, promovendo profundas transformações no modo de produção, distribuição e consumo, com enormes impactos na economia nacional” (PIVA, 2017, p. 160). O resultado de tal investida se sustentou ao longo dos anos. Em 2016, quando toda a economia brasileira apresentava forte retração, o audiovisual celebrou crescimento, acusando expansão do mercado de mais de 10%, com 140 filmes lançados (contra 129 do ano anterior). Registrou-se também aumento significativo no número de ingressos vendidos (176 milhões, contra 173 milhões em 2015, e 90 milhões em 2002)³.

Outro forte incremento ao audiovisual brasileiro veio em 2011, com a cria-

3 *El país*. O cinema brasileiro não dá bola pra crise. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/16/cultura/1481914637_758602.html> Acesso em: 19 de dez. de 2018.

ção da Lei 12.485 (Lei da TV paga). A Lei abriu uma enorme janela de exibição da produção audiovisual independente nas TVs por assinatura, obrigando os canais de filmes, documentários, séries e animações a veicular conteúdo nacional durante 3h30 por semana, no horário nobre de suas programações. Os resultados da iniciativa já trouxeram consequências importantes: a retroalimentação do próprio cinema, a profissionalização do setor, e, sobretudo, o fomento à realização de produções brasileiras de qualidade para a televisão – o que estimulou o emprego na área, propiciando a criadores que antes somente produziam para o cinema pudessem se interessar pela TV. Piva comenta os impactos da 12.485 sobre o audiovisual nacional:

Os impactos da Lei foram imediatos. Por um lado, refletiu no setor de produção audiovisual independente, que ganhou segurança para uma produção em escala; por outro, pela população brasileira que passou a ter acesso à diversidade e riqueza da nossa produção nacional. Atualmente, diante desse interesse do telespectador, as emissoras já exibem mais do que a própria Lei obriga. Segundo dados de estudos da ONG INTERVOZES, nossa produção era exibida em 2010 por apenas sete canais, chegando em 2015 a 22 canais. Em 2011 foram exibidas 73 séries, já em 2014 alcançamos o número de 506 produções (PIVA, 2017, p. 161).

Esses dados somente revelam o quanto o desenvolvimento das indústrias criativas do audiovisual brasileiro está ligado a variadas formas de incentivo e adoção de políticas públicas que incrementem o setor.

O documentário: em busca de uma definição

As condições recentes de realização do audiovisual guardam relação direta com a expansão do documentário no Brasil⁴. Em razão do crescimento da prática documental, das discussões em torno desse objeto e das interpretações que ele suscita, torna-se bastante relevante buscarmos um conceito que o fundamente.

Consuelo Lins (2007) lembra que o documentário esteve, desde sua origem, envolto numa forte ideologia realista, que foi a mola propulsora de sua invenção. Tal concepção se fortaleceu em razão das características próprias da imagem em movimento, tais como sua precisão na reprodução da realidade, bem como sua semelhança empírica. Entretanto, adverte a autora, as imagens possuem natureza paradoxal e seu empirismo apenas prova que, no máximo, uma coisa esteve na frente da câmera. “Mesmo que se reconheçam pessoas,

4 Como já haviam notado Lins e Mesquita (2008), o aumento na produção de documentários brasileiros pode ser constatado pelo número de filmes lançados, pela criação de festivais e revistas acadêmicas voltadas a essa modalidade, bem como pela ampliação de editais públicos e aumento da presença de documentários independentes na televisão. No mesmo sentido, dados coletados pelo Grupo de Pesquisas Documentário e Fronteiras (que reúne professores e discentes da UFF e UFJF) apontam que entre 1990 e 1999 foram produzidos 591 documentários no Brasil, número que subiu 85% na década seguinte, já que entre 2000 e 2009 foram produzidos 1092 filmes do gênero no país. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/documentarioefronteiras/projetos/>>. Acesso em: 13 de jun. de 2018.

lugares, sons, a imagem é menos uma evidência do real do que a filmagem de um mundo cujo estatuto mantém-se ambíguo” (LINS, 2007, p. 226). A observação de qualquer objeto captado por uma câmera, prossegue Lins, apenas garante que houve um momento de exposição, e não um registro conformado pela exatidão documentária. Além disso, no cinema a imagem está sempre em movimento e seus elementos necessitam da organização proporcionada pela narração, fator que multiplica as possibilidades de sentido. “De fato, somos obrigados a reconhecer que não há nada em um filme interior a ele e suas imagens que marque radicalmente sua qualidade documentária, sua autenticidade em relação ao mundo. Não há nada de sua estética que um filme de ficção não possa simular” (LINS, 2007, p. 226).

Se é preciso demarcar as distâncias entre os gêneros documentário e ficcional, continua Lins, por outro lado, torna-se imperioso destacar que o “objeto” documentário existe como fruto de práticas e discursos consolidados ao longo do tempo:

Esse objeto não tem “essência” estática, igual a ela mesma ao longo da história do cinema, seguindo uma linha de evolução em direção a um acréscimo de real. Há, como afirma o teórico Bill Nichols, uma construção contínua desse pseudo-objeto, o que implica um deslocamento de perspectiva no que diz respeito a essa forma de cinema: em vez de negar, por um lado, a própria existência do documentário, ou, de outro, afirmar sua essência, em vez de criticar ou argumentar em favor de posições adotadas, parte-se das próprias obras e do conjunto de práticas que criaram os movimentos definidos sucessivamente como documentário (LINS, 2007, p. 230).

Muito próximo da proposição de Lins está o pensamento de Da-Rin (2006), para quem “documentário” não é um conceito que se possa lidar num plano teórico. “Toda conceituação que se possa fazer do documentário terá que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de imanência” (DA-RIN, 2006, p. 18). Em razão disso, escreve Da-Rin, o teórico Bill Nichols tem oferecido grande contribuição para o desenvolvimento de uma teoria do documentário, pois ele evita analisar esse “objeto” dentro de uma perspectiva totalizante: em sua investida, Nichols enfatiza como o documentário é construído e reconstruído por discursos e olhares distintos, advindos de diferentes comunidades interpretativas, em diversos períodos.

Na concepção de Bill Nichols (2012) o documentário é o registro cinematográfico que trata de representações do mundo social e que possui a particularidade de estabelecer postulados ou asserções sobre esse mundo. Se os documentários podem ser considerados “filmes de não-ficção”, diz Nichols, é porque abordam o mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta. Para o autor, o documentário sempre possuirá um argumento, uma perspectiva e uma “voz”, conforme exploraremos adiante.

Documentário e reportagem televisiva: autoria *versus* objetividade

Analisando os documentários de diferentes épocas, estilos e cinematografias, Bill Nichols (2012) sintetizou seis grandes modelos representativos. São eles: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

Acreditamos que uma breve revisão do modo observativo será de grande valia para explicitarmos, ao menos em parte, a razão do esfumaçamento das fronteiras entre a reportagem televisiva e o documentário, pois, ao longo da história, procedimentos de ambos os registros se interseccionaram, provocando reações que tornaram tênue sua linha divisória.

Seguramente, um marco histórico da aproximação entre a reportagem e o documentário ocorreu nos anos 1960, com o advento das novas possibilidades de captação de som, quando o telejornalismo e o cinema adotaram postura semelhante frente à realidade, cultuando a não-intervenção dos observadores no universo narrado, como forma de garantir a objetividade do relato. As razões da aproximação entre reportagem televisiva e documentário não são poucas. Nos seus primeiros anos, a TV possuía como única tecnologia para a captação de imagens exteriores o material pesado do cinema. Foi o telejornalismo que fomentou a pesquisa por câmeras mais leves (que poderiam ser operadas no ombro dos cinegrafistas), mas também por películas sensíveis a condições de luz mais baixa, bem como pelos gravadores magnéticos portáteis e sincrônicos.

Em 1960, quando tais demandas tecnológicas já haviam sido atendidas, os novos métodos de filmagem inaugurados pela reportagem televisiva passaram a influenciar a estética do documentário, que investiu na imagem tremida, editada em cortes bruscos e som impuro. Foram, pois, os novos equipamentos leves e sincrônicos que possibilitaram uma agilidade inédita aos “métodos de filmagem, que teriam reflexos de longo alcance no domínio do documentário. Reflexos, desde logo, junto à plateia, que começava a se habituar à imagem do telejornalismo e do cinejornalismo” (DA-RIN, 2006, p. 103).

Com a nova estética, a narração *over* desencarnada, onisciente e onipresente, típicas do documentário clássico foram abandonadas para dar lugar a um universo variado de sons, imagens e vozes. As novas possibilidades técnicas causaram tanto impacto que seus efeitos foram considerados por muitos como os responsáveis pela inauguração de uma *estética do real*, “cujas manifestações mais exaltadas expressavam um objetivismo delirante e uma crença na verdade que se desprenderia dos eventos registrados com imagem e som em sincronismo” (DA-RIN, 2006, p. 104).

No âmbito do documentário, foi o cinema direto norte-americano que mais fortemente encarnou esses preceitos, procurando comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo e negando quaisquer formas de mediação do cineasta sobre as imagens. De acordo com Bill Nichols, o cinema direto norte-americano é a mais típica expressão do modo observativo. Seu núcleo principal foi a produtora Drew Associates, fundada pelo repórter fotográfico Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock. Ambos não consideravam suas produções documentários, mas “cine-reportagens” ou “jornalismo filmado”, argumentan-

do que a encenação, a interpretação verbal do comentário, a música e os ruídos acrescidos para conferir maior dramatização às imagens tornavam os documentários falsos. Por isso, eles preferiam o princípio do som sincrônico integralmente assumido, pois pretendiam oferecer a realidade “captada ao vivo”. Tratava-se de um método que visava o objetivismo extremo, cuja legitimação deveria ser conferida pela câmera e o gravador, considerados instrumentos “automáticos” e precisos no registro dos resultados da observação empírica. Importante notar que a meta da Drew Associates era veicular seus trabalhos na televisão, e, não por acaso, seus membros incorporaram os valores da objetividade jornalística e da ideologia cientificista que legitimou a prática do campo, herdadas do pensamento positivista predominante no final do século XIX.

Na crítica de Da-Rin, os realizadores do cinema direto, ao embarcarem na utopia da neutralidade, retomaram a ilusão realista que tendeu, historicamente, a reduzir a realidade às suas aparências sensíveis. Entretanto, argumenta Da-Rin, um filme é sempre o resultado de escolhas sonoras e visuais: “A própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irredutíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e a ordenação dos planos em si. A transparência da realidade no cinema é uma falácia” (DA-RIN, 2006, p. 145).

Não por acaso, o pensamento crítico dos documentaristas franceses dos anos 1960 considerou a interferência do cinema direto norte-americano tão grande quanto àquela do documentário clássico (em que uma *voz-over* buscava fechar os sentidos da enunciação). Assim, novos modos de realização foram instaurados, agora pautados por uma postura participativo-reflexiva, por meio da qual os cineastas negavam a posição de recuo em relação ao mundo filmado, praticando a reflexividade como saída ética (revelando seus modos de fazer e a presença do cineasta e da sua equipe na produção da cena fílmica). Documentários dessa natureza pretenderam mostrar que existe discurso e que, invariavelmente, o cineasta imprime seu ponto de vista sobre o universo narrado, sendo a subjetividade um dado apriorístico na conformação da representação.

Eis aqui uma entrada interessante para refletirmos sobre as diferenças entre os modos de fazer do documentário e da reportagem de televisão. Na TV, a presença da subjetividade e os traços da autoria desaparecem, em favor dos modos de produção legitimados pelo campo jornalístico. Se, por um lado, a vocação para abordar a realidade aproximou, historicamente, os dois gêneros, por outro lado, os modos de narrar próprios a cada um se distanciam. “Enquanto o jornalismo busca um efeito de objetividade ao transmitir informações, no documentário predomina um efeito de subjetividade, evidenciado por uma maneira particular do autor/diretor contar a sua história” (MELO, 2002a, p. 8). O documentário é forjado pelo “olhar” que o diretor endereça ao seu objeto, sendo possível ao cineasta opinar, defender uma causa ou, ainda, revelar os modos de produção de seu filme.

A esses procedimentos, Bill Nichols (2012) denomina “voz” do documentário. Se o documentário possui uma voz que enuncia, observa Nichols, essa não se dá somente pela fala de um narrador ou *voz over*, mas porque o cineasta seleciona

um *como* organizar os elementos da representação. A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador, no que diz respeito à seleção e arranjo de sons e imagens. Portanto, cada “voz” retém uma visão, produzindo uma singularidade, um discurso sensível sobre o mundo.

No âmbito do telejornalismo, Carvalho et al. (2010) escrevem que a maior parte das emissoras brasileiras possui, na atualidade, programas constituídos pelas chamadas “reportagens especiais”, que se valem das ferramentas do documentário em seus modos de produção. Segundo os autores, esse é o caso do *Globo Repórter*, *SBT Repórter* e *Repórter Record*. Contudo, Carvalho et al. explicam que, embora se valiam de procedimentos do registro documental, as reportagens especiais se diferenciam, de fato, pelo aprofundamento e apuro técnico de que são alvo. Segundo os autores, na produção das reportagens especiais “não se trata de escolher assuntos nunca antes tratados [...] mas de mostrá-los de uma forma surpreendente. Como o foco da notícia é ampliado, o texto, assim como a linguagem plástica, devem ser primorosos” (Carvalho et al., 2010, p. 28).

De todo modo, as reportagens especiais, assim como as notícias veiculadas nos telejornais diários, se inserem no ciclo de produção próprio às redes comerciais, submetendo-se às convenções da rotina profissional e aos hábitos e crenças incorporados pela comunidade jornalística. Nesse sentido, vale lembrar que o discurso objetivo do jornalismo se define exatamente pelo distanciamento do narrador: o “jornalista narra como se a verdade estivesse ‘lá fora’, nos objetos mesmos, independentemente da intervenção do narrador: dissimula sua fala como se ninguém estivesse por trás da narração” (MOTTA, 2008, p. 155).

Arlindo Machado (2001) reforça tal concepção. Ele ressalta que nos telejornais os apresentadores jamais utilizam a primeira pessoa, recorrendo ao plural quando se referem ao agente enunciativo e, assim como os repórteres, evitam dizer o que pensam sobre os fatos noticiados. Na crítica de Machado, esse modo de narração mascara “o fato de que toda produção de linguagem emana de alguém, ou de um grupo, ou de uma empresa, portanto nunca é o resultado de um consenso coletivo, mas de uma postura interpretativa interessada diante dos fatos noticiados” (MACHADO, 2001, p. 109).

Segundo Amir Labaki, diretor do festival de documentários *É tudo Verdade*, a busca “utópica” da objetividade separa, de maneira definitiva, as concepções que norteiam o pensamento do jornalismo e do documentário:

A objetividade é uma utopia a perseguir para o jornalismo, seja escrito ou audiovisual, mas não para o documentário [...]. Exige-se a busca de objetividade de uma reportagem da CNN ou de um especial da BBC, mas não de um documentário de Johan van der Keuken, de Frederick Wiseman ou de Geraldo Sarno. O compromisso aqui é com algo mais difuso e complexo do que a mera objetividade. O documentarista procura ser fiel a um só tempo à sua verdade e à verdade dos seus personagens e situações filmadas [...]. O documentário oferta-nos, isso sim, um mundo novo, forjado no embate entre

a realidade filmada e a sensibilidade de um cineasta. A vanguarda do documentário contemporâneo trabalha explicitamente esse enfrentamento (LABAKI *apud* MELO, 2002b, p. 30).

Caixeta e Guimarães já haviam notado que “se o documentário não se confunde com os relatos que buscam a objetividade sob a modalidade do discurso jornalístico” (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p. 43), é que sua peculiaridade não reside na forma ou na estrutura narrativa (que sequer é diferente da ficção), mas no lugar (no espaço e no tempo) que reserva às falas, aos gestos e aos corpos do Outro.

A concepção dos autores está em sintonia com o pensamento de Jean-Louis Comolli (2008), para quem a prática documental coloca em jogo a questão ética existente numa *relação* de alteridade. Para Comolli, é a *relação* com os sujeitos filmados que pontua a especificidade do documentário: “O que talvez seja específico do procedimento do documentário é que ele supõe um não-controle daquilo que o constitui: *a relação com o outro*”. (COMOLLI, 2008, p. 88).

No encontro (ou embate) de mundos entre realizadores e sujeitos filmados, um dos aspectos cruciais na prática documental é acolher o que as pessoas dizem, a partir de suas próprias palavras. Trata-se de eleger maneiras de abordagem e recursos expressivos que sustentem a aparição ética daqueles que estão diante da câmera, deixando o filme se impregnar de suas intervenções e de sua capacidade de gerir sua aparição (COMOLLI, 2008).

Um olhar diferente: as experiências pioneiras do *Globo Shell* e *Globo Repórter*

O documentário protagonizou um dos mais ricos episódios da história da televisão brasileira (em termos de renovação formal e investimento ético), quando documentaristas e diretores de ficção vindos do cinema foram absorvidos pela TV, no período entre 1971 e 1979, nos programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, da Rede Globo. Trata-se de um período em que nomes como Walter Lima Jr., João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Jorge Bodanski, Eduardo Coutinho, Paulo Gil Soares, Gustavo Dahl, Domingos Oliveira, Dib Lufti, entre outros, levaram a linguagem cinematográfica para a televisão, promovendo uma verdadeira ruptura em relação aos procedimentos adotados pelo telejornalismo da época e demonstrando que o documentário pode contribuir fortemente para a reflexão sobre as relações de alteridade na sociedade.

O *Globo Shell Especial* apresentou uma série de documentários que abordaram a cultura brasileira e o povo. Produções como *Arte popular* (Paulo Gil Soares), *O som do povo* (Domingos Oliveira) e *Terra dos Brasis* (Maurice Capovilla), por exemplo, propuseram uma nova forma de telejornalismo, menos focado na figura do repórter e mais aberto às falas e gestos populares. Como observa Andréa França, a ideia era “olhar o país de um modo diferente, menos próximo ao tom ufanista e desbravador das reportagens de Amaral Neto e mais

ligado a uma busca por temas sociais que pudessem expressar o país na sua amplitude, conflitos e contradições” (FRANÇA, 2011, p. 131).

Para a autora, a concepção do documentário que se erigiu naquele momento remontou à tradição da Escola britânica (de Grierson), cujo desejo era que a prática documentária pudesse se transformar em arte, a partir de uma concepção do documentário como expressão individual, livre, distanciada da reportagem convencional. Precisamente por isso, diz França, os realizadores do *Globo Shell* e *Globo Repórter* jamais realizaram um telejornalismo neutro. Ao contrário, sua tentativa foi inscrever no espaço visível das imagens as relações de poder presentes na sociedade. Nesse intento, as escolhas estéticas mostraram-se definitivas para fazer ver a vida do Outro. Não por acaso, foram utilizados muitos planos de longa duração, que favoreciam a “escuta” às falas dos entrevistados, a valorização de sua experiência e a construção de sua *auto-mise-en-scène*.

Consuelo Lins (2004) lembra que os procedimentos estéticos escolhidos pelos realizadores deixavam evidentes o trabalho autoral de filmagem e montagem: “*Em Seis Dias de Ouricuri*, por exemplo, há um plano sem cortes, de três minutos e dez segundos, no qual um nordestino fala sobre as diferentes raízes que foi obrigado a comer durante as secas por que passou” (LINS, 2004, p. 21).

Em razão de tais escolhas formais, o *Globo Shell* e *Globo Repórter* proporcionaram aos espectadores formas singulares de contato com a alteridade. Tais programas levaram novos modos de narrar para o espaço do telejornalismo. Sob gestos variados, os telespectadores puderam assistir, em rede nacional, a vida de sertanejos, trabalhadores, empregadas domésticas e negros baianos – mas a partir de arranjos narrativos e expressivos que se distanciaram daqueles acionados pela indústria do espetáculo, cujos enquadramentos não se cansam de estereotipar os segmentos populares, isso quando não decidem simplesmente relegá-los à completa invisibilidade.

Considerações finais

O esforço deste trabalho foi refletir sobre o audiovisual brasileiro, retomando algumas crenças e modos de fazer próprios ao campo do documentário e do telejornalismo. Como buscamos salientar, qualquer forma expressiva é tributária de escolhas que os realizadores fazem no momento de sua produção. No caso do documentário e da reportagem televisiva, os modos de abordagem e recursos narrativos são fortemente responsáveis pelos resultados estéticos e éticos que configuram as representações.

Pensar em ambos os registros do ponto de vista de seus modos de fazer e nos termos das visibilidades que produzem se torna crucial num mundo onde as disputas sociais e políticas são fortemente travadas no terreno da cultura, por meio das imagens (HALL, 2016). Ainda mais quando se leva em conta que o “Brasil está entre os cinco principais mercados mundiais de produção e consumo de conteúdos audiovisuais: televisão, cinema, jogos, mídias digitais” (PIVA, 2017, p. 159).

Como discutimos, é esse cenário audiovisual que cria condições para que

o documentário esteja cada vez mais presente na TV, e, por isso, se faz fundamental a investigação das visualidades e das formas de visibilidade que emergem do imbricamento dos meios.

Se ao documentário contemporâneo interessa o contato intersubjetivo entre quem filme e quem é filmado, jogando peso sobre a relação ética que se estabelece nesse encontro/embate de mundos (COMOLLI, 2008), talvez sua maior presença na TV possa redundar em deslocamentos nas formas de mostração da alteridade e na exibição dos espaços de pertencimento do Outro.

Mapear esses enfrentamentos a partir do estudo detido a casos concretos é tarefa importante, tanto para dimensionar as potencialidades estéticas e críticas do meio televisivo (MACHADO, 2001), quanto para observar os investimentos temáticos e formais dos documentários que vão ao ar na televisão, ampliando a circulação de discursos sobre a alteridade. Ao levantarmos tais questões, esperamos ter contribuído para a abertura de perspectivas a futuras pesquisas nesse campo.

Cinema on tv: the brazilian audiovisual and the production of contemporary visibilities

Abstract:

This article will discuss the growing presence of documentary on Brazilian television, made possible by the new scenario of media convergence and the publication of the Pay TV Law (Law 12.485 / 2011). The aim is to reflect on the production of contemporary visibilities, in aesthetic and ethical terms. For this purpose, we will return to the critical conception of the documentary, delimiting some similarities and differences of its modes of production in relation to television reporting.

Keywords: Documentary, reporting, visibilities

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução. In: **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CARVALHO, Alexandre; DIAMANTE, Fábio; BRUNIERA, Thiago; UTSCH, Sérgio. **Reportagem na TV: como fazer, produzir, editar**. São Paulo: Contexto, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação no documentário.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

FRANÇA, Andréa. O pensamento do documentário na televisão brasileira: a década de 1970. *ECO-Pós: Revista do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ.* v. 14, n. 2, p. 129-141, 2011.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2008.

LINS, Consuelo. Documentário: uma ficção diferente das outras? In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital.** RJ. Ed. UFRJ, 2007. p. 225-233.

_____. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2004.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Ed. SENAC SP, 2001.

MELO, Cristina Teixeira. O documentário como gênero audiovisual. **Trabalho apresentado no INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.** XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA, set. 2002a.

MELO, Cristina Teixeira. O documentário como gênero audiovisual. **Revista Comunicação e Informação.** v. 5, n. 2, p. 25-40, jan.-dez. 2002b.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia, BENETTI, Marcia (Org.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, SP: Papyrus, 2012.

PIVA, César. O audiovisual e territórios criativos para um novo eixo de desenvolvimento sustentável em Minas Gerais. In: MENDONÇA, Rosângela Míriam Lemos Oliveira; MORAES, Maria Flávia Vanucci; MONTEIRO, Marco Túlio Ferreira (Org.). **Economia Criativa, Inovação e Desenvolvimento: publicação do Programa Institucional de Extensão em Cultura e Desenvolvimento.** Belo Horizonte: EDUEMG, 2017, p. 150-179.

ROSSINI, Miriam de Souza. Convergência tecnológica e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais. In: DUARTE, Beatriz E. e CASTRO Maria L. D. (Org.) **Comunicação audiovisual: gêneros e formatos.** Porto Alegre: Sulina, 2007. p.165-181.

SEIXAS, Lia. Para compreender gêneros jornalísticos. Teorias do jornalismo e midialogia. In: SEIXAS, Lia; PINHEIRO, Najara F. (Org.). Gêneros: um diálogo entre comunicação e Linguística Aplicada. Florianópolis: Insular, 2013.

Data de submissão: 30/10/2018
Data de aceite: 29/11/2018

