

IMAGENS AUDIOVISUAIS COMO DOCUMENTO E TESTEMUNHO: DISCUSSÕES A PARTIR DO CINEMA E DA TELEVISÃO NO BRASIL

AUDIOVISUAL IMAGE AS EVIDENCE AND DOCUMENT: DISCUSSIONS FROM CINEMA AND TELEVISION IN BRAZIL

Miriam de Souza Rossini¹

RESUMO

A partir do aporte teórico da História Cultural sobre o lugar da imagem na cultura (PESAVENTO, 2009), este artigo pretende problematizar o modo como o audiovisual produziu diferentes registros do século XX, testando e revisando as noções de testemunho e de documento (LE GOFF, 2019). Para isso, será discutido, inicialmente, o estatuto da imagem técnica (FLUSSER, 2002), para, em seguida, analisar as aproximações entre cinema e televisão, no Brasil, em seus diferentes formatos documentais (DA'RIN, 2004). Conclui-se que o estatuto da imagem técnica como documento foi sendo atualizado conforme os meios de comunicação audiovisuais se transformaram. Sua função de testemunho, entretanto, manteve-se intacto ao longo dos anos, pois já faz parte do imaginário sobre a imagem.

Palavras-chave: Cinema. Televisão. Registro Audiovisual. História Cultural.

ABSTRACT

Based on the Cultural History and the place of image in culture (PESAVENTO, 2009), this article aims to discuss the way in which audiovisual produced different records of the 20th century, testing and revising the notions of testimony and documents (LE GOFF, 2019). To this aim, the status of the technical image will initially be discussed (FLUSSER, 2002), to then analyze the approximations between cinema and television, in Brazil, in their different documentary formats (DA'RIN, 2004). It is concluded that the status of the technical image as a document was being tested and revised as the audiovisual media were transformed. Its role of witnessing, however, has remained intact over the years, as it is already part of the imaginary about the image.

Keywords: *Images as evidence. Document image. Audiovisual media environments. Cultural History.*

1 Doutora em História (UFRGS) e Mestre em Cinema (USP). Professora Associada do Departamento de Comunicação e do PPGCOM, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenadora Dinter UFRGS-UFAM em Comunicação. Bolsista Produtividade do CNPq. Editora revista E-Compós. Membro do Conselho Fiscal da Socine. Coordenadora Grupo de Pesquisa Processos Audiovisuais do CNPq.

INTRODUÇÃO

Ao refletir sobre a História Cultural e sua distinção com outras teorias da história, Pesavento (2009) aponta que esta vertente historiográfica está embasada por preceitos teóricos e metodológicos específicos, que permitem abarcar aspectos da vida de pessoas de outras épocas e que envolvem suas formas de compreender o mundo, de senti-lo, de expressá-lo, ou até mesmo de imaginá-lo. A História Cultural consolidou-se entre os anos 1980 e 1990, no rescaldo do que ficou conhecido como a grande crise dos paradigmas explicativos do passado. Segundo Pesavento (2009a), um dos conceitos fundamentais dessa nova corrente historiográfica é a representação:

A incorporação de tal conceito marcou uma reviravolta na forma como os historiadores enxergam o passado, redimensionando tanto o modo de pensar as marcas ou os traços que este deixou, sob a forma de fontes, quanto a própria escrita da História. As representações são a presentificação de uma ausência, em que representante e representado guardam entre si relações de aproximações e distanciamentos. (PESAVENTO, 2009, p. 12).

Entre as formas de representação dessa ausência podemos pensar nas imagens. O registro de eventos sempre foi algo importante para a perpetuação da memória dos feitos humanos, e desenhos, pinturas, esculturas constituem-se como os mais antigos tipos de registro. Conforme Pesavento (2009b, p. 99), “as imagens são antigas e estão a atestar a passagem do homem sobre a terra”, mas, continua a autora,

[...] certamente as imagens são, e tem sido sempre, um tipo de linguagem, ou seja, atestam uma intenção de comunicar, que é dotada de um sentido e é produzida a partir de uma ação humana intencional. E, nessa medida, as imagens partilham com as outras formas de linguagem a condição de serem simbólicas, isto é, são portadoras de significados para além daquilo que é mostrado. (PESAVENTO, 2009, p. 99).

Desde as pinturas em cavernas, retratando caçadas; os entalhes em pedras e madeiras evidenciando a vitória de uns e a derrota de outros, diversos foram os meios encontrados pelos seres humanos para imortalizar os vestígios da sua história. Ou seja, esses registros serviam ao mesmo tempo de testemunho de um evento (alguém presenciou o que estava sendo

narrado, descrito, gravado), bem como de documento.

Jacques Le Goff (2019), em seu texto basilar Documento/Monumento,² explica que tanto documento quanto monumento são materiais de memória de aspectos, ações, pessoas que existiram no passado, pois nem tudo o que existiu foi de fato preservado. Após o monumento imperar por boa parte da história como uma escolha de um governante para manter algo vivo para a posteridade (como um obelisco, uma catedral, por exemplo), Le Goff explica que o monumento foi perdendo espaço para o documento, no século XIX. Conforme cresceu a necessidade de se obter dados e registros para a produção de um discurso científico sobre o passado, os documentos escritos foram encarados como provas de objetividade, ao contrário da intencionalidade que cercavam os monumentos. História precisa de documentos, tornou-se o lema!

Ao longo do século XX, porém, questionou-se essa objetividade do documento, ao mesmo tempo em que se ampliou a noção de documentos, a ponto de o autor falar em revolução dos documentos. Explica, ele, que se tornam “necessários novos arquivos, nos quais o primeiro lugar é ocupado pelo *corpus*, a fita magnética” (2019, p.492). Nos anos 1990, quando o texto estava sendo escrito, a fita magnética referia-se à televisão, enquanto a película referia-se ao cinema. Dois meios audiovisuais diferenciados por seus processos de registro e de veiculação da imagem, mas que, no fundo, enquanto produtores de imagens técnicas, compartilhavam a multiplicação de testemunhos acerca dos mais variados eventos do século XX.

Este artigo pretende, portanto, discutir as imagens audiovisuais documentais em seus formatos cinematográficos e televisivos, a fim de problematizar como elas vão transformando, ao longo do século passado, nossa noção de testemunho e documento. Inicialmente vamos localizar as imagens técnicas enquanto um formato específico de imagem e como elas forjam nossa noção de documento imagético, e depois vamos analisar como as vertentes cinematográficas e televisivas dessas imagens técnicas documentais agregam, cada uma, aspectos técnicos-estéticos específicos que constantemente nos contrapõem às noções de documento e de testemunho.

1 O documental e o testemunho na imagem técnica

A busca por técnicas de produção de imagens que permitissem o máximo de realismo na representação imagética encontrou duas novas

2 Está sendo usada a sétima edição revista, publicada pela Unicamp em 2013, e reimpressa em 2019.

possibilidades no século XIX, com aquilo que Flügger (2002) chama de imagens técnicas: a fotografia e o cinema.³ No início do século XIX, a fotografia permitiu, pela primeira vez, a reprodução mecânica de uma imagem em que o referente coincidissem com o representado, dando um novo sentido à representação enquanto presentificação de uma ausência, como definia Pesavento (2009). Conforme as técnicas de impressão de imagens nos jornais foram melhorando, as fotos foram substituindo as ilustrações naquela antiga função de testemunho do fato por serem, aparentemente,⁴ mais realistas. Surge, então, um novo gênero fotográfico: o fotojornalismo, que buscava registrar de forma objetiva um evento para apresentá-lo ao público leitor de jornais e revistas. As revistas fotográficas, como a *Cruzeiro* (1928-1975) ou a *Manchete* (1952-2000), no Brasil, foram dois grandes exemplos do fotojornalismo. Eram a vitrine, o olhar inusitado, o testemunho dos eventos nacionais e internacionais. No Rio Grande do Sul, a *Revista do Globo* (1929-1967) investiu neste aspecto da fotografia jornalística, e por muitos anos criou um acervo de imagens da sociedade gaúcha.

No fim do mesmo século, uma nova tecnologia foi sendo desenvolvida a fim de dar movimento às imagens técnicas. O cinematógrafo dos irmãos Lumière, oficialmente apresentado em dezembro de 1895, mudou nossa forma de ver o mundo, de sonhá-lo, de registrá-lo. Isso porque as imagens cinematográficas não reproduziam com exatidão apenas a forma dos objetos e dos seres. Elas nos devolviam o movimento, e com isso produziam uma ilusão de espaço-tempo em constante transformação, em devir. Assim, o cinema, desde seu início, teve um forte papel de registro documental. As primeiras imagens dos irmãos Lumières são, ainda hoje, uma porta de entrada para uma época passada, mas que revive cada vez que as olhamos.

As imagens do trem chegando na estação ferroviária de *la Ciotat* espantaram e seduziram aqueles que assistiram à primeira demonstração pública do novo invento. O historiador Toulet (1988) resgatou vários testemunhos sobre as sessões iniciais de apresentação do cinematógrafo. Uma delas é de Georges Méliès, na época um conhecido prestidigitador, convidado para essa primeira sessão pública do invento. Méliès expressou que o espanto da plateia foi geral, pois o aparelho colocava em marcha toda a animação da rua: “o espetáculo nos deixou boquiabertos, tocados pelo estupor, surpresos além de toda a expressão.” (MÉLIÈS apud TOULET, 1988, p. 15).

3 É possível ver esse movimento pela busca da imagem técnica, e sua importância para o estabelecimento de uma “forma de ver” moderna, em CRARY (2012)

4 Digo aparentemente, pois são muito conhecidas as trucagens e falsificações possíveis de serem feitas com a fotografia.

Os 33 espectadores da primeira sessão pública rapidamente transformaram-se em mais de dois mil, atraídos pela máquina que ressuscitava a vida, pois, conforme o depoimento de um jornalista da época, “fotografa os seres não apenas na sua forma, mas também nos seus movimentos; nas suas ações, nos seus gestos”. (MÉLIÈS apud TOULET, 1988, p. 15). Por isso, o jornalista acreditava que a morte deixaria de ser absoluta...

Passados mais de cem anos, quem assiste àquelas cenas tão simples, feitas com a câmera parada, apenas registrando o vai-e-vem das pessoas que esperavam o trem, espanta-se não com o invento em si, tornado parte do cotidiano dos séculos seguintes. Hoje, o que nos encanta, mais do que nos espanta, é ver renascido na tela um pedacinho do século XIX (ROSSINI, 1999). Aquelas imagens são nossa janela para um mundo temporalmente extinto, mas que a cada projeção novamente torna-se pulsante, vivo. Enquanto testemunho daquele passado, elas se tornaram documento da transformação social que acontecia no final do século XIX.

Nesse pequeno registro dos irmãos Lumières, *A chegada do trem a la Ciotat*, vemos o rosto das pessoas, suas expressões, suas atitudes, seus gestos, sua indumentária, assim como temos uma idéia da própria estação ferroviária e do trem. O burburinho da vida moderna, que nos é tão familiar, já está lá representado. Aquele final de século está tão longe e tão perto; foi tão diferente e tão parecido com o final do século XX. E são as imagens captadas pelos dois irmãos franceses que nos permitem visualizar esses pontos de contato e de fuga.

Em apenas alguns segundos podemos ver diferentes instâncias do tempo se intercalarem. Passado, presente, futuro estão representados, pois que se entrecruzam no mesmo espaço-tempo da imagem cinematográfica. E é esse caráter documental da imagem em movimento que primeiro seduziu o público de diferentes países, tornando-se a marca do cinema dos primeiros tempos.⁵ Tanto é que o concorrente norte-americano dos irmãos franceses, Thomas Edison, deu-se conta de que as pessoas estavam mais interessadas em ver cenas do cotidiano do que as representações “posadas” (fictícias) que ele preferia fazer, como explicou o cineasta Silvio Da’Rin, em seu livro sobre o as transformações do documentário, *Espelho Partido* (2004).

A imagem documental de cinema, aquela que registra os fatos, os eventos do cotidiano, os eventos políticos, etc. e que atua, assim como o

5 Costuma-se chamar de cinema dos primeiros tempos, ou primeiro cinema, as produções audiovisuais que vão de 1895 até mais ou menos 1907, ou seja, período em que lentamente começa a ser estabelecida a linguagem audiovisual (formas de enquadramento, movimento de câmera, montagem, etc.), e o próprio cinema narrativo, que substituiu esse cinema de imagens agrupadas. Para maiores informações ver: MACHADO (1997b).

fotojornalismo, numa função de testemunho dos atos e ações do seu presente, exercem um fascínio por conta do tipo de identificação que produzem nos espectadores. Em última análise, esse traço ou rastro do passado, como falava Pesavento (2009), ganha novos contornos com as imagens de cinema, sejam elas ficcionais ou documentais.

Ao analisarem as formas de identificação produzidas pelas imagens de cinema, Aumont e Marie (2003) observam dois tipos de efeito: o efeito de realidade e o efeito de real. O efeito de realidade refere-se ao “efeito produzido, em uma imagem representativa (pintura, fotografia, filme) pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 92). Já o efeito de real é algo que, tendo na base um efeito de realidade bastante forte, induz no espectador “um ‘juízo de existência’ sobre as figuras de representação e lhes confere um referente real; dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim o que ele vê existiu no real.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 92). É essa característica do efeito de real que transforma a imagem de cinema num testemunho daquilo que aconteceu; a imagem que sobrevive torna-se, portanto, um documento do passado, tal qual previa Le Goff (2019).

Assim, se todo filme (enquanto imagem representativa) produz um efeito de realidade, os diferentes formatos de filmes documentais acabam produzindo um efeito de real, pois, ao apresentarem eventos que foram captados *in loco*, servem de testemunho daqueles fatos. E, quanto mais distante no tempo, as imagens passam a estar no lugar dos fatos – como em toda a representação –, mas, com o seu poder de fazer crer exacerbado pelo efeito de real, elas podem ser tomadas como o próprio fato em si, ao invés de um recorte, de um olhar específico sobre o que houve. E essa é também uma propriedade do testemunho. Ao deixar registrado o que viu, o narrador torna-se construtor dos fatos que narra.

Podemos dizer, ainda, que o efeito de real é amplificado pelo próprio desenvolvimento técnico do cinema que, conforme se sofisticava, consegue obter representações cada vez mais pormenorizadas do real:

Embora o cinema seja, em última análise, uma seqüência de fotos justapostas, projetadas a uma certa velocidade, a imagem cinematográfica não reproduz apenas a forma, como o faz a fotografia. Ela é plena de movimentos: na tela, os personagens andam, param, correm, dançam, gesticulam, enfim, seus movimentos são semelhantes aos das pessoas no mundo real. Dentro do espaço representacional, limitado pela tela, os personagens interagem entre si, agindo

como na vida real. E essa reprodução do movimento, tal como ele se dá na concretude da existência, é um dos mecanismos que produz o efeito de realidade, ou seja, são esses elementos da imagem em movimento que nos permitem reconhecer a verossimilhança entre aquilo que vemos na tela e aquilo que está fora dela. (ROSSINI, 2009, p. 129)

Em seu livro *O olho interminável*, Aumont (2004), ao analisar os primeiros filmes dos irmãos Lumières, explica como o efeito de realidade, naquele momento, era obtido em função de efeitos quantitativos. Quer dizer: tudo o que se via na tela e que se movia de uma forma individual, não-seriada, como, por exemplo, o movimento das nuvens, a fumaça dos trens, o vento nas folhas, algo que a pintura mais realista não poderia representar. Ou seja, antes de a linguagem cinematográfica estabelecer-se, por volta dos anos 1910, o efeito de realidade era obtido de um modo mais espontaneísta. O estabelecimento dessa linguagem, e o posterior desenvolvimento da tecnologia que dotou o cinema de novos equipamentos e possibilidades, permitiu ao realizador explorar conscientemente o efeito de realidade, o que, por sua vez, ajudou a estimular o efeito de real. O desenvolvimento tecnológico, portanto, favoreceu não apenas o aperfeiçoamento da técnica fílmica utilizada nos filmes de ficção, mas também nos filmes documentários.

2 Os formatos documentais no cinema

Desde suas origens o cinema tem tirado proveito de suas características específicas no registro de imagens factuais: cenas do cotidiano, eventos políticos, eventos trágicos, enfim, tudo o que se apresenta como importante ou banal, comum ou pitoresco pode ser registrado. Ao armazenar tantas imagens diferentes, esse cinema documental tornou-se o grande arquivo, a grande memória dos nossos tempos. Essa característica documental da imagem cinematográfica deu origem a distintos formatos audiovisuais voltados para o registro de eventos efetivamente ocorridos, como os filmes amadores de família. No entanto, são os profissionais de cinema (os cinegrafistas, os realizadores de cinema) que irão explorar conscientemente as possibilidades dessas imagens técnicas documentais. Vamos abordar, neste artigo, aqueles formatos que enfatizam o efeito de real cinematográfico: **a)** as vistas ou atualidades, **b)** os cinejornais e **c)** os documentários (de viagem, de exploração, antropológicos, por exemplo).

As *vistas ou atualidades* foram a primeira forma de cinema documental. Constituíam-se de imagens agrupadas, sem muita ordem, mas que davam conta de uma série de ações, pitorescas ou não. Imagens de coroações, combates, malabarismos, corridas de carro, viagens, intervenções cirúr-

gicas, etc. Eram os primeiros olhos na fechadura da casa alheia. Diversas produtoras foram sendo abertas, em vários países, para captar e distribuir essas famosas vistas, que funcionavam como um jornal ilustrado. Também é interessante dizer que muitas dessas atualidades costumavam mesclar cenas captadas *in loco* com cenas recriadas, em estúdio ou não, mas que se reportavam aos eventos apresentados, com isso estabelecendo uma pequena narrativa ficcional sobre o evento factual. Desse modo, essas atualidades de reconstituição mesclavam ficção e realidade num mesmo produto, sem criar divisões muito claras entre o registro do fato e sua imaginação. Um exemplo conhecido no cinema gaúcho é a produção *Um crime nos banhos* (2013), realizada pelo português Francisco dos Santos. Ao cobrir um assassinato em Pelotas, o diretor também recriou ficcionalmente parte da ação. Nascia, assim, a primeira cobertura audiovisual jornalística, com toques de Investigação Discovery.

Pesavento (2009a), ao falar da representação, já dizia que ela sofre de uma ambiguidade de ser e não ser a coisa representada. E do conceito de representação deriva o de imaginário, que “é sempre um outro real, mas não o seu contrário” (PESAVENTO, 2009a, p. 13). Essa discussão da autora nos ajuda a problematizar essas imagens que juntam ficção e registro documental em um mesmo produto, ainda hoje comum no cinema e na televisão, e que querem se colocar no lugar do fato em si, sem observar as imprecisões de sentido que tal projeto acarreta:

Este mundo, tal como o vemos, do qual nos apropriamos e ao qual transformamos é sempre um mundo qualificado, construído socialmente pelo pensamento. [...] O imaginário existe em função do real que o produz e do social que o legitima; existe para confirmar, negar, transfigurar ou ultrapassar a realidade. (PESAVENTO, 2009a, p. 14).

Dessa forma, as vistas ou atualidades, como testemunho do presente, vão gestando sua força, mesmo que mesquem factual e recriação do fato, pois a legitimação social para essa produção era, e ainda é, ratificada. Queremos testemunhar o passado, mesmo que recriado na imagem ficcional, algo comum através dos tempos.⁶

Aos poucos, porém, conforme os primeiros homens e mulheres do cinema vão aprendendo a articular os elementos da linguagem cinematográfica (enquadramentos, ponto de vista, montagem, etc.), o filme “posa-

⁶ Minha tese de doutorado (ROSSINI, 1999), orientada pela professora Sandra Pesavento, é justamente sobre a recriação do passado em filmes de ficção que envolvem a reconstituição histórica.

do” começa a ganhar a preferência do público e a redefinir os rumos do cinema em torno de uma grande indústria, voltada para os filmes chamados de ficção.

Em função disso, Da-Rin (2004) explica que, por volta de 1910, o espaço da exibição está se organizando em torno de dois blocos de programação: a parte principal que é o filme de ficção, e seu complemento, as atualidades.⁷ Para aproveitar o filão, muitas produtoras de atualidades passam a disputar esse espaço, dando origem a um outro tipo de produto audiovisual documental: os *cinejornais*. Eram produções que passavam nos cinemas antes dos filmes de ficção (a grande estrela da sessão), e tinham a função de apresentar um resumo dos fatos importantes da semana. Com o advento do som, eles também passaram a ter música e narração. Durante as duas Grandes Guerras Mundiais, os cinejornais foram os principais veículos de informação sobre o que acontecia no Front. Com o grande número de produtoras cobrindo o evento, a possibilidade de uma multiplicidade de visão sobre o ocorrido era maior naquela época, pois cada cinegrafista trazia “a sua imagem”, ao contrário de hoje, quando algumas imagens são comercializadas mundialmente por poucas empresas, estabelecendo uma repetição imagética que empobrece a cobertura de qualquer evento. As imagens de guerras travadas ao longo do século XX, captadas por cinegrafistas profissionais e amadores, até hoje são utilizadas como material para os documentários diversos, em programas de TV ou filmes cinematográficos.

No Brasil, Leite (2005) afirma que o cinema de cavação – como eram conhecidos indistintamente os cinejornais, os filmes institucionais⁸ e os documentários –, tornaram-se a opção de sobrevivência dos trabalhadores de cinema após o fim da “bela época do cinema brasileiro”, ou seja, na passagem da década de 1910 para a década 1920:

[...] como o mercado do filme de ficção estava praticamente monopolizado pelas produções oriundas de Hollywood, restou explorar outros filões, isso é, produções que não entrassem em competição com os filmes norte-americanos. O contexto mostrou-se especialmente favorável à produção de documentários e cinejornais, ambos com roteiro centrados no universo temático nacional. Tal opção possibilitou a criação de um campo de produção livre da poderosa concor-

7 Segundo Da-Rin (2004), no cinema soviético, essa proporção se inverte, e são os filmes de atualidade que ganharão maior importância, pois eles buscavam apresentar os ideais de uma vida comunista.

8 Feitos sob demanda para empresas, ou órgãos públicos, ou cidades, por exemplo. São voltados em especial para a propaganda.

rência estrangeira. Os temas enfocados eram os mais diversos: futebol, festas populares e religiosas, acontecimentos políticos, Carnaval, etc. (LEITE, 2005, p. 31-32).

Algumas grandes empresas formaram-se no Brasil entorno do cinejornal, como o Canal 100 (1957-2000), que foi popular durante anos, em especial com suas coberturas sobre o futebol. No Rio Grande do Sul, a principal produtora, que atuou por mais de cinquenta anos no Estado, foi a Cinegráfica Leopoldis-Som, fundada por Ítalo Majeroni em 1924.⁹ Seu cinejornal *Atualidades Gaúchas*, lançado em 1937, tornou-se em um dos principais veículos de divulgação das notícias locais.

No entanto, como já vinha se dando em outros lugares, a função jornalística dos cinejornais entra em colapso com o surgimento da televisão, principalmente após o desenvolvimento de uma linguagem para o jornalismo televisivo que passou a cativar o público e a levar para ele, em casa, as imagens e as informações que antes ele obtinha no cinema.

Com o declínio das atualidades e dos cinejornais, as várias vertentes de *filmes documentário* mantiveram o formato documental vivo no cinema. No entanto, no Brasil, durante décadas o cinema documentário esteve ligado a uma ideia de cinema educativo, estimulado durante o período getulista. Como forma de difundir os ideais populistas e ao mesmo tempo ajudar a fomentar um discurso unificador em torno da nação, foi criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), em 1936, que tinha, entre suas funções, a de produzir cinejornais e documentários, cuja informação era diretamente controlada pelo DIP.¹⁰ Ou seja, consciente da importância da imagem audiovisual como registro e testemunho, o governo instituído esperava que ela funcionasse como monumento dos seus atos.

Entretanto, o cineasta Humberto Mauro, que durante anos coordenou o INCE, produziu centenas de documentários sobre os costumes, a arte, a cultura brasileira, e que ainda hoje são grandes testemunhos de formas de vida que nem sempre eram conhecidas. As imagens produzidas por Mauro serviram de inspirações para vários movimentos documentário no Brasil, e para a criação de uma estética específica do cinema brasileiro, aquela que volta suas lentes para o dia-a-dia dos grupos que muitas vezes vivem às margens das grandes mídias. Mais do que isso, essas imagens são, hoje, documentos de festas, danças, cantos, ritos que foram sendo esquecidos com o avanço da vida moderna.

9 Ver: Póvoas, 2012.

10 Talvez seja interessante lembrar que durante os anos 1930 e 1940, na Europa, os regimes totalitários faziam o mesmo.

Foi só a partir dos anos 1960, com a difusão de uma nova tecnologia para a realização de cinema, que o documentário conseguiu criar raízes profundas no Brasil, e deixar de lado o seu discurso oficialista ou enaltecedor da nação. Seguindo a trilha aberta por Humberto Mauro, o documentário que surge neste período passa a fazer um verdadeiro inventário do País, pois com uma câmera leve, que era a de 16mm, e com um gravador de som portátil, que era o Niágara, pôde-se ir a lugares onde uma câmera pesada de 35mm não poderia ir sem uma grande equipe. As equipes pequenas, com equipamentos próprios, registraram de um modo menos oficial as mudanças na sociedade brasileira, como a ascensão de uma classe média com seu tempo para o lazer em oposição ao mundo do trabalho nas fábricas; a grande imigração nordestina para São Paulo, a pobreza do campo, ou as lutas sociais antes, durante e depois da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Documentários como *Maioria Absoluta* (1964 de Leon Hirzman) ou *Viramundo* (1965, de Geraldo Sarno) são alguns desses registros, além de vários outros que integraram a *Caravana Farkas*,¹¹ que nos mostram como passado e presente estão mais próximos do que se imagina.

Com o cinema documental renovado, o testemunho de lutas e mi-sérias também se transformaram em documentos da barbárie sobre a desigualdade social brasileira. Em pleno início da ditadura no Brasil, porém, aquelas imagens incômodas do cinema foram sendo deslocadas de sua importância, suplantadas pelas novas imagens documentais que surgiam na televisão – que ganhava impulso a partir de 1965.

3 Os formatos documentais na TV

Após a Segunda Guerra Mundial, um novo meio de comunicação audiovisual ganhou força: a televisão. Na televisão dos primeiros tempos, ainda não havia programas suficientes para dar conta de uma grade televisiva e por isso era necessário improvisar. No Brasil, importavam-se do rádio e do teatro profissionais técnicos e artísticos, bem como seus respectivos programas. O mesmo aconteceu com os audiovisuais cinematográficos de caráter documental, que passaram a suprir os primeiros telejornais com imagens da rua, pois as emissoras de televisão, por falta de condições técnicas, ainda não podiam fazer sua própria captação externa. Isso porque, além de as primeiras câmeras de televisão serem muito pesadas para saírem do estúdio, ainda não havia possibilidade de se fazer transmissão ao vivo de externas e nem havia o videoteipe, que permite gravar a cena exter-

11 Entre 1964 e 1981, o produtor Thomaz Farkas organizou viagens pelo Brasil, produzindo curtas e médias-metragens sobre o País.

na e levá-la para a ilha de edição do estúdio de TV. Assim, o início da TV foi ao vivo, transmitindo basicamente material captado em estúdio. O registro de eventos externos era apresentado a partir de material cinematográfico, que era projetado e captado pelas câmeras de tevê.

No entanto, com desenvolvimento do videoteipe, de câmeras de vídeo mais leves e de unidades móveis de gravação, a televisão pôde sair para as ruas e captar suas próprias imagens do cotidiano, ao mesmo tempo em que estabeleceu uma nova forma de transmissão de imagens: o ao vivo fora do estúdio.

Essa nova TV, que surge no Brasil nos anos 1960, precisa se tornar independente da influência dos outros meios. TV não é rádio, não é cinema e não é teatro, mas é tudo isso ao mesmo tempo, porém de um outro jeito e é esse outro jeito que precisa ser buscado. Assim como no cinema dos primeiros tempos o público era seduzido pelas imagens do cotidiano, o mesmo passa a se dar com a televisão. A facilidade de captação e de transmissão faz com que o evento real, na televisão, pareça ser menos mediado do que no cinema, onde é preciso revelar o negativo, montá-lo para depois poder ver o resultado daquilo que foi registrado. Na tevê, esses passos não são necessários e é possível mostrar as imagens ao mesmo tempo em que elas são captadas. É o ao vivo televisivo de que fala o pesquisador Machado (2005), em seu livro *A TV levada a sério*. Assim, se no cinema é o caráter ontológico da imagem que propicia o seu caráter aurático, reforçando seu efeito de real, na tevê é a própria possibilidade do ao vivo televisivo, do aqui-agora que produz essa aura no material documental. E, portanto, estabelece novos elementos para reforçar o efeito de real desta nova imagem técnica. Em seu início, é quase como se não houvesse a separação do representado e da representação de que falava Pesavento (2009b). É mais um passo para diminuir a sensação da ausência.

A criação do videoteipe, por sua vez, possibilitou o aperfeiçoamento da linguagem jornalística televisiva, pois permitia a edição de material para servir de “cobertura” para eventos que não eram apresentados ao vivo. As mudanças técnicas, portanto, favoreceram o papel da televisão como testemunho “do show da vida”. Com o videoteipe e os equipamentos para externas, o telejornal e outros programas de cunho jornalísticos ganharam um novo ritmo, imagens próprias; ganharam reportagens que eram feitas na rua, com o próprio evento transcorrendo em frente ao telespectador. O repórter e o cinegrafistas eram os olhos e os ouvidos dos telespectadores. Conforme iam melhorando as condições técnicas de captação e transmissão dessas imagens, ia melhorando também o formato do telejornal. E estabelecendo para o espectador que o testemunho menos mediado da

imagem de televisão oferece uma experiência de efeito de real muito maior do que aquela experimentada nos antigos cinejornais. O problema é que, enquanto registro acessível, ela é efêmera. Praticamente não há arquivos de imagens de TV no Brasil, como há em outros países, como na França ou nos Estados Unidos. Não há o equivalente a uma Cinemateca que guarde seus arquivos imagéticos. Então, mesmo sendo testemunho, em que medida essa imagem de televisão pode ser documento?

Por sua vez, as próprias condições de produção televisiva, mais ágeis, menos mediadas, vão provocar mudanças que marcarão o estilo do documentário cinematográfico.

4 Os hibridismos entre os formatos documentais cinematográficos e televisivos

Ainda nos anos 1960, influenciado pela cobertura jornalística televisiva que começava a se estabelecer (junto com uma nova linguagem audiovisual), e por câmeras de cinema mais leves que permitiam a captação direta dos eventos, sem a necessidade de uma grande equipe de filmagem, a linguagem audiovisual dos documentários cinematográficos transformou-se radicalmente no Brasil, tornando-se mais ágil. Era o início do Cinema Novo explicado antes. Nascia, desse casamento, um novo conceito de documentário, ligado à busca por uma verdade dos fatos documentados, sem tanta interferência do realizador. As principais influências para isso, no campo de cinema, virão de experiências estrangeiras: o Cinema Direto e o Cinema Verdade. O Cinema Direto, principal marca do cinema estadunidense, tem como lema o não-envolvimento do documentarista na situação filmada; já o Cinema Verdade, de origem francesa, procura registrar nos seus filmes a ação da equipe de filmagem na produção daquele material, a fim de não encobrir o processo de construção do discurso fílmico.

Para além das diferenças de compreensão sobre o próprio do documentário, em termos estéticos as duas vertentes institucionalizaram as câmeras na mão, com seu balanço característico, o som direto (também possível por causa de novos equipamentos portáteis de registro de som, como dissemos antes), as equipes pequenas, os improvisos e acasos nos locais de filmagem, recursos esses que procuram minimizar o nível tecnológico da mediação – assim como se dá na tevê –, e a própria ação do documentarista sobre o documentado. No Cinema Direto, em especial, essas máximas são levadas muito a sério.

A câmera na mão tornou-se uma marca central da verdade cinemática, enquanto as outras tradições de reconstrução,

dos comentários, da música, das entrevistas e de todo o resto foram em grande parte relegados a um segundo plano ou, no máximo, são tratadas como infrações dos ideais da produção do Cinema Direto. (WINSTON, 2005, p. 18)

Ou seja, em favor de um testemunho sem interferências, em favor de uma objetividade do relato, descartou-se a fabulação.

A influência do Cinema Direto e do Cinema Verdade no Brasil vai produzir novas imagens sobre o Brasil, que contrastam com aquelas anteriores, vindas do governo Getulista, vigiadas pelos órgãos de censura. Como dissemos antes, conforme os problemas tecnológicos vão sendo contornados, os documentaristas passam a ir cada vez mais longe atrás de imagens de um “verdadeiro Brasil”, mas dessa vez menos enaltecedor. Com a ditadura, porém, filmes ficcionais e documentários que buscassem retratar o real de um modo tão cru eram considerados antipatrióticos e/ou subversivo. Foi por isso que Eduardo Coutinho precisou paralisar as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, em 1964, retomando-as apenas 20 anos depois, daí como documentário.

A idéia de um documentário inspirado no Cinema Direto ou no Cinema Verdade, permanece fermentando, até que retorna, em meados dos anos 1970, porém voltada para a televisão. A partir de uma ideia de cineasta Paulo Gil, vários cineastas foram convidados a participar da realização de documentários para a Rede Globo, mas produzidos nos moldes do cinema: com película, tempo para produção e realização. Era o embrião do Globo Repórter. Além disso, como era comum no cinema da época, a estética podia ser mais suja, mais artesanal; marcava-se, assim, uma nova fase na linguagem jornalística televisiva, que outra vez voltava a dialogar com o cinema.

Eduardo Coutinho¹² e João Batista de Andrade são dois cineastas cinema-novistas que trabalharam nos dois meios, filmando em película para a tevê, e também em vídeo. Vários desses diretores tornaram-se referência no cinema documentário brasileiro contemporâneo, produzindo filmes que tencionavam os limites do real e do representado, ou o do imaginário. Afinal, como disse Pesavento (2009a), esse imaginário está fortemente calcado na organização social do mundo representado, e é por brechas nessas representações que muitas vezes seus realizadores tentavam subverter essa ordem, assim como havia feito Humberto Mauro durante a ditadura de Vargas.

12 Foi sua participação, durante nove anos, no Globo Repórter, que o permitiu finalizar seu filme inacabado dos anos 1960, produzindo um documentário a partir daquilo que deveria ter sido uma ficção.

No final dos anos 1990, ocorreu uma nova transformação na tecnologia de captação, processamento e finalização de imagens técnicas, que passou a ser digital. A convergência tecnológica digital fez com que as bases produtivas do cinema se aproximassem daquelas da televisão, colocando em xeque a separação entre os meios (ROSSINI, 2007). Ou seja, em termos de cinema, a película foi substituída pelo digital; a moviola foi trocada pelos softwares de edição de imagens. Essa mudança no aparato tecnológico não modificou, a priori, a concepção em si da organização narrativa (seja ela voltada para o documental ou ficcional), no entanto fez com que o meio mais dependente de verbas – o cinema – perdesse seu grande trunfo de distinção, a diferenciação estética. Alguns anos antes desta transição definitiva, que se deu nos anos 2000, Machado (1997), já havia observado que essa transformação favoreceria um uso maior de um tipo de linguagem audiovisual que era característico da tevê: planos mais próximos, mais curtos e, podemos dizer, mais intimistas.

Com isso, a linguagem audiovisual cinematográfica novamente se aproximou da televisiva, como ocorreu nos anos 1970, tanto em estética quanto em ritmo, mas também em conteúdo. Igualmente é possível perceber que essa convergência tecnológica permite que produtos sejam feitos para TV e cinema, muitas vezes misturando a estética dos dois meios. Para Brian Winston, a grande influência da tevê no documentário é algo nefasto, pois dá ao documentário um caráter jornalístico, apagando as diferenças históricas entre os dois gêneros:

[...] as normas do jornalismo, as restrições adequadamente aplicadas para limitar as mediações jornalísticas – em essência, que o jornalismo deve ser sempre não intervencionista –, tornaram-se as normas e as restrições para os documentaristas. Isso é uma perda maciça, porque limita demasiadamente a expressão do documentário como “tratamento criativo. (WINSTON, 2005, p. 24)

O autor parece desconhecer que essa forma “jornalística” de abordar os fatos e registrar os eventos é herança dos modelos de cinema documental dos anos 1960. Observa-se, então, que a articulação entre cinema e televisão, no que tange aos formatos documentais, vem de bastante tempo e nem sempre é pacífica. Em diversos momentos, o modo de produção de um meio influenciou o outro, provocando o surgimento de novos formatos. Nos anos 1970, no Brasil, foi o prestígio do cinema que ajudou a agregar novos valores ao documental televisivo, bem como estabeleceu uma estética diferenciada e “cult” para os produtos da TV. Hoje, é a infraestrutura da televisão que demanda novos produtos audiovisuais documentais, abrindo

espaços de consumo para o documentário, que em geral são feitos no campo do cinema, mas a partir de modelos estéticos e narrativos televisivos.

Além disso, com a ampliação dos canais por assinatura ou por streaming, ampliou-se o consumo de imagens documentais. Com Lei 12.485/2011, conhecida como Lei da TV Paga, a produção de documentários passou a ocupar 33% da grade das televisões no Brasil.¹³ Ou seja, o espaço do documentário cresceu muito e vários diretores estão produzindo documentários especialmente para a tevê. É um processo semelhante ao que aconteceu com o das Atualidades, no início do cinema, em que a demanda acabou por marcar a criação de um novo formato, o cinejornal.

Essa demanda, entretanto, é consoante com o que afirmamos no início do texto; há uma preocupação com o registro do vivido, e um apelo para o consumo dessas formas de testemunho. Ao mesmo tempo, ao ampliar a produção de imagens documentais, tanto cinema quanto televisão multiplicam à exaustão o registro da “vida ao vivo”, tornando difícil para qualquer pesquisador da imagem mover-se em meio a esse arquivo tão vasto quanto desorganizado, e em que ele terá que mergulhar para encontrar os documentos de que precisa. Por outro lado, há tantos aspectos registrados do século XX, que nos parece ainda poder revivê-lo quase inteiramente através desse grande volume de material, que se tornaram os testemunhos de eventos que, inclusive, se queria esquecer como o nazi-fascismo, as ditaduras, as torturas, os exílios. A imagem audiovisual documental, testemunho e documento de um passado recente, se rende a muitas formas de narração, mas sem perder o seu caráter de imagem sobrevivente, de imagem registro que foge de ser monumento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutiu-se neste texto o modo como as imagens técnicas audiovisuais foram se transformando ao longo de pouco mais de um século, e com isso engendrando novas formas de registros documentais. Os meios cinematográficos e televisivos, embora tenham suas características técnicas e estéticas próprias, que os afastaram ou os aproximaram em diferentes épocas, acabaram por moldar nosso modo de pensar e imaginar as sociedades que fortemente registraram. Em especial forjaram nossa memória do século XX.

Não fosse o cinema brasileiro a filmar os mais longínquos cantos do

13 Ver: Ancine: a lei da TV paga ampliou produção audiovisual independente no Brasil. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-05/ancine-lei-da-tv-paga-ampliou-producao-audiovisual-independente-no-pais>. Acesso em: 16/11/20.

Brasil, e tão pouco saberíamos sobre essas formas de vida. No entanto, sem a TV e o ao vivo televisivo não veríamos os eventos da rua em tempo real, ganhando uma urgência de sempre saber o que está acontecendo. E não teríamos nosso imaginário para sempre marcado com a queda das Torres Gêmeas, em 2001.

Esse diálogo entre os meios audiovisuais, além de possibilitar a produção de novos produtos compartilhados, que mesclam também suas formas estéticas e narrativas, permite abrir outras frentes de debates. **Uma** é sobre a distância entre os meios audiovisuais (mais especificamente cinema e tevê) e sobre o que é o próprio de cada um. A convergência tecnológica nos possibilita falar simplesmente numa linguagem audiovisual, que se adapta aos diferentes espaços de recepção (tevê, cinema, Internet, celular...). O registro documental, nesse caso, passa a ser visto como uma espécie de material bruto que poderá ser formatado dependendo da demanda, do interesse. E isso é importante, pois precisamos pensar sobre o tipo de registro que estamos usando enquanto pesquisadores da imagem. Lembrar que se o registro está no lugar de uma ausência, embora nos presentifique muito dessa ausência, como explica Pesavento (2009), esse registro é um recorte de um todo, e que, pelas ações de montagem, será ainda mais transformado conforme as demandas por estabelecer ou desestabilizar um *status quo*. Assim, ao invés de documento, poderá ser um monumento da história. **Outra** frente é o fim de uma concepção ontológica da imagem cinematográfica. Com o desaparecimento, quase completo, da película, desaparece também a ideia de uma imagem enquanto documento material, pois o negativo era uma espécie de atestado de nascimento de toda imagem de cinema, mas em especial da documentária, que se afirma enquanto documento do real. A imagem digital, armazenada em um espaço virtual dentro do computador, não deixa marcas materiais de sua existência; e o mesmo acontece com o processo de finalização pelo qual passa. É uma imagem sem matriz, onde todas as cópias são iguais.

Para o documentário televisivo, talvez essa mudança tecnológica não seja de todo desconcertante, pois já se vinha fazendo documentários em suporte magnético. No entanto, para o documentário cinematográfico, a capacidade de ser um registro que pode ser conferido na película (matéria sobre a qual a imagem está registrada) é uma perda bastante grande.

Por isso, prefiro atenuar a observação de Winston (2005), para quem a imagem digital não oferece mudanças para o documentário enquanto gênero. Talvez essa mudança de perspectiva não seja importante para o documentário televisivo, que já era feito em vídeo, mas é impactante para o documentário cinematográfico que deixou de ser feito em película.

Não necessariamente para o modo como se estrutura a narrativa no documentário, mas para o discurso sobre ele. Sem sua natureza ontológica, a imagem documentária explicita sua ficcionalidade narrativa, muitas vezes negada pelos próprios documentaristas. E o seu caráter de discurso, que remete ao imaginário (PESAVENTO, 2009), fica em evidência.

Assim como o documental televisivo sofria por ser efêmero, agora o documental cinematográfico sofre por ser ainda mais virtual. Dá para dizer que ainda é documento, embora continue sendo testemunho? Para o espectador, essa discussão não faz sentido, pois para ele o que importa é o caráter de testemunho que essa imagem oferece, e isso está intacto já que o efeito de real continua existindo

Talvez por isso Francisco Elinaldo Teixeira afirme, na introdução do livro *Documentário no Brasil*, que hoje, no documentário, “se tem observado um ‘retorno’ contundente da ficção, da fabulação, da pequena encenação, do pequeno drama, da recomposição do vivido como procedimento integrante do material de filmes documentários.” (TEIXEIRA, 2004, p. 18).

São mudanças que, se deixam mais visíveis a virtualidade de toda imagem, também apresentam as próprias transformações de um gênero que nunca é estático, e que está sempre em constante diálogo com outros a fim de se manter atualizado. Ao mesmo tempo, essas mudanças vão desvelando as diferentes compreensões sobre o que é entendido como documental em cada época, fazendo-nos perceber que essa é uma noção que também deve ser problematizada e contextualizada.

De qualquer forma, enquanto registro de um passado, de uma época, de um evento, a imagem documental ainda é aquela que atrai nossa atenção pelo seu efeito de real, mas também pela fabulação que está ali imiscuída, mesmo que não o quisessem os seus realizadores modernos. Enquanto representação de algo que já foi, mesmo em se tratando de um evento ao vivo que está deslizando em frente aos nossos olhos, a imagem documental é aquela marca ou traço de que algo ali existiu. De que alguém deixou aquele registro, intencionalmente ou não, com a finalidade de perpetuar a sua existência.

Atualmente, durante esse período de isolamento social por conta da pandemia, são as imagens audiovisuais que nos chegam da rua, através da televisão ou daquelas postadas por amadores, ou não, em redes sociais, que nos alimentam da “vida de fora”, da vida da rua, que só podemos ver pela janela. Mesmo tremidas, gritadas, mal enquadradas, às vezes, elas nos mostram que essa existência, difícil, contraditória, estranha, mas ainda assim existência, continua acontecendo em lugares que não podemos ir. A imagem documental é para nós, portanto, esse registro do real que nos

mostra os traços e as marcas que estão para além de nós mesmos, mas que são partes da história humana, e que ficam registrados enquanto eventos atravessados por nosso imaginário, como também explicitou a historiadora Sandra Pesavento em vários dos seus textos sobre a imagem.

Isso porque a função de testemunho de eventos que, após registrados, tornam-se documentos sobre os mesmos, suprem nossa demanda por perpetuar as ações, sejam elas banais ou não, que identificam as sociedades e deixam expressos que por aqui alguém sonhou, viveu, deixou sua marca.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável [pintura e cinema]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____.; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido. Tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- FLÜSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2002.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro. Das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus: 1997.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História Cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. In: _____., SANTOS; Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, imagens e práticas sócias. Percursos em História Cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2009a, p. 11-28.
- _____. O mundo da imagem: território da História Cultural. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy, SANTOS; Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, imagens e práticas sócias. Percursos em História Cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2009b, p. 99-122.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema e a história: ênfases e linguagens. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy, SANTOS; Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, imagens e práticas sociais. Percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2009, p. 123-147.
- _____. Convergência tecnológica e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília

de (Eds): *Comunicação Audiovisual - Gêneros e Formatos*. Porto Alegre, Sulina, pp. 165-181.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado. O filme histórico como efeito de real**. 1999. Tese. (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil. Tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

TOULET, Emmanuelle. **Cinématographe, invention du siècle**. Paris: Gallimard, 1988.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era do digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

Recebido em 01/06/2020

Aprovado em 17/11/2020