



## DOCUMENTÁRIO: origem e influências no jornalismo <sup>1</sup>

Débora Alves CABRITA[1]

(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/ UFMS)

### INTRODUÇÃO

As fronteiras do documentário e da grande reportagem compõem um horizonte de difícil definição. Embora, ao contemplar uma obra audiovisual há um contrato simbólico, prévio, entre jornalista, diretor da obra e o público, sobre a que modelo de narrativa o espectador está exposto (ficcional ou não); como diferenciar o documentário de uma grande reportagem? Este trabalho pretende buscar similaridades e diferenças para provocar a discussão, mas não tem a pretensão de responder definitivamente esta questão. Serão apresentadas as definições de documentário a partir de obras de Fernão Ramos, Bill Nichols e o fazer jornalístico de Júlio Bezerra.

Assim como no jornalismo, de acordo com Fernão Ramos (2013), os documentários não foram feitos para entreter como um filme de ficção e de forma tão intensa quanto um *blockbuster*. Ambos estabelecem asserções e/ou proposições sobre uma realidade histórica. No documentário clássico, até o final dos anos 1950, predomina a locução *voz-over*, “uma voz que possui *saber* sobre o mundo, enunciada, em geral, por meio de tonalidades grandiloquentes”, (RAMOS, 2013. p. 23). Locução que ainda está presente no fazer jornalístico, na elaboração e produção da reportagem televisiva.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/PPGEL-UFMS; Campo Grande, MS. debora.cabrira@ufms.br



O jornalista tem como matéria-prima a informação de interesse público, com a obrigação de divulgá-la obedecendo às leis e a devida isenção. O cinema direto/verdade produzido no Brasil, de acordo com definição de Fernão Ramos (2013), é uma junção do Cinema Direto americano e do Cinema Verdade Francês. Foi este modelo que introduziu no documentário brasileiro a entrevista e o depoimento, maneiras de enunciação em primeira pessoa. “É geralmente o “eu” que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida” (RAMOS, 2013. p. 23).

A *voz over* ainda compõe os documentários, mas perde a exclusividade com a inserção de entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos e imagens de arquivo. Elementos que estão presentes também na produção jornalística. Aqui vale ressaltar que as diferenças ocorrem na imersão, tempos de produção, apuração, finalização, duração do produto audiovisual e na forma como eles se apresentam ao público. Quando o cineasta como Eduardo Coutinho lançava seus filmes, eles já vinham com as definições: documentário ou filme de ficção. Em muitos casos a dúvida recai sobre a autoria, se a produção audiovisual for roteirizada e dirigida por jornalista necessariamente será uma grande reportagem? Ou pode ser classificada como documentário?

## **DOCUMENTÁRIO E JORNALISMO**

A partir da década de 1960, as duas principais correntes relativas à produção de documentários são o *Cinema Direto*, criado pelos norte-americanos, e o *Cinema Verdade*, criado pelos franceses. Elas surgem com a revolução tecnológica no final dos anos de 1950. O filme norte-americano *Primárias* (1960), filmado por Robert Drew, foi considerado o precursor de uma série de produções que capturavam o que viam diretamente por meio da câmera, sem encenação e sem a interferência da equipe de produção, por isso o nome “cinema direto”, (LUCENA, 2012, p. 26). Definido também



com “a mosca na parede”, ou seja, “não estou interferindo no mundo ao representá-lo” (RAMOS, 2013, p. 269).

O filme apresenta a disputa eleitoral de dois candidatos à presidência dos Estados Unidos, os senadores Robert Kennedy e Hubert Humphrey. As filmagens acontecem no Estado de Wisconsin (EUA). Já o cinema verdade (*Cinéma Vérité*), representado pelos cineastas Edgar Morin (filósofo) e Jean Rouch (antropólogo), considerados pioneiros desta corrente, permite a presença física da equipe, dos equipamentos, a interferência do diretor, por meio de entrevistas, perguntas e discussões coletivas. Nichols (2012, p. 140), utiliza outra classificação para apresentar diferentes modos de documentários.

Os tipos de documentários definidos por Nichols são: modo poético, predominante na década de 1920, começou alinhado ao modernismo sem compromisso com as convenções e regras da montagem em continuidade, ou seja, com a sequência de tempo e espaço. *A Chuva* (1929), de Joris Ivens, por exemplo, é um curta metragem de quatorze minutos (14 min) de pura contemplação da chuva de verão, na cidade de Amsterdã.

O modo expositivo, remonta à década de 1930, no início do cinema falado, em que o filme se dirige ao espectador diretamente, com legendas ou vozes, nas quais o tom oficial do narrador transmite credibilidade. Os documentários institucionais dessa época utilizavam o tom persuasivo e por isso recebiam inúmeras críticas. Entre as críticas, o uso do cinema como máquina de divulgação da ideologia dominante e dos interesses dos governos. Na história, os governos sabendo do poder de atração e do alcance do cinema, usaram o documentário para a produção de filmes institucionais para orientar ou predispor a opinião pública a soluções previamente escolhidas pelo estado-nação. Nichols (2012) explica que o modelo de patrocínio governamental se espalhou por diversos países, entre eles Estados Unidos e Alemanha.



Nos Estados Unidos destacam-se *The plow that broke the plains* (1936) e *The River* (1937), produzidos por Pare Lorentz para agências governamentais americanas. O primeiro filme fala dos efeitos devastadores da agricultura sem projetos e práticas de desenvolvimento para o campo. O segundo, *The River* (1937), também está ligado diretamente ao meio ambiente. O filme começa mostrando as consequências da exploração desenfreada do meio ambiente, e as consequentes enchentes e inundações causadas pelo rio Mississippi, para justificar a necessidade do controle estatal, e dos altos investimentos propostos pela política governamental do presidente Franklin Roosevelt (1882-1945), conhecido como *New Deal* (Estado Novo, ou Acordo Novo). O mesmo paradigma surgiu no Brasil, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), na década de 1930, durante a ditadura de Getúlio Vargas.

Os filmes de Leni Riefenstahl (1902 -2003) também se caracterizam pelo modo expositivo e, embora também tenham sido alvo de críticas, pois “as manipulações de Riefenstahl constroem um retrato sedutor do Partido Nacional Socialista e de seu líder, Adolf Hitler” (NICHOLS, 2012, p.35), eles influenciaram a estética cinematográfica e influenciam, ainda nos dias de hoje, a cobertura jornalística em eventos esportivos. Riefenstahl ficou conhecida como a cineasta de Hitler por ter registrado as reuniões do Partido Nacional Socialista, em 1934, as Olimpíadas de Berlim em 1936, e outros filmes inacabados sobre o nazismo.

A influência e a inspiração de Riefenstahl foram reproduzidas em filmes americanos na década de 1980 e em produções de 2000 e 2005. As imagens de tropas em formação em plano geral, e o ponto de vista do discurso do líder filmado em contra *plongée*, foram utilizadas nos filmes épicos, como *Coração Valente* (1995), *Gladiador* (2000) e *Cruzada* (2005). De acordo com Nichols (2012), a entrada dos três líderes nazistas no filme *O Triunfo da Vontade* (1936) é um exemplo que inspirou o diretor George Lucas. A entrada dramaticamente coreografada dos três líderes nazistas enfatiza a absoluta centralidade do líder todo-poderoso em relação às massas de tropas



subordinadas. George Lucas reproduziu essa coreografia no final de *Guerra nas Estrelas – O Retorno do Jedi* (1983), “como se o culto ao herói pudesse ser extraído de seu contexto fascista e aplicado a “bons moços” como Han Solo, Chewbacca e Luke Skywalker” (NICHOLS, 2012, p. 94).

O filme *Olímpia*, 1938, documentário de 3h20min dividido em duas partes: *A Festa das Nações* e *A Festa da Beleza*, documenta as Olimpíadas de Berlim em 1936, usando uma equipe com mais de cem profissionais e quase quarenta câmeras. A forma de trabalhar de Leni Riefenstahl foi abordada no filme canadense *Raça* (2016), de Stephen Hopkins, que narra a história do atleta americano Jesse Owens, vencedor de quatro medalhas de ouro nas Olimpíadas de Berlim, em 1936.

No documentário *Olímpia*, a estrutura narrativa utilizada e os equipamentos usados por Riefenstahl serviram de modelo para criar um padrão de cobertura e transmissões esportivas no jornalismo que ainda não foram superados. *Olímpia* foi premiado em Veneza em 1938, em 1939 Riefenstahl ganhou a medalha do Comitê Olímpico Internacional (IOC) pelo trabalho nas olimpíadas e em 1956 o documentário foi incluído na lista dos dez melhores filmes do mundo (MAGALHÃES, 2016, s/p.). O banco de imagens construído pela cineasta, sobre o regime nazista e sobre Hitler, foi usado também para a produção de filmes contra o próprio regime como *Arquitetura da Destruição* (1989), de Peter Cohen.

Embora Leni Riefenstahl tenha ganhado notoriedade por conta da produção sobre o regime nazista, a qualidade do trabalho e o arquivo audiovisual deixados pela cineasta são incontestáveis e fazem parte da história mundial do documentário. A série *Por que lutamos, (Prelúdios de uma Guerra)*, de Frank Capra, produzida pelo departamento do serviço especial das forças armadas do exército americano, em plena guerra (1942-1945), também usou imagens do regime nazista, de propriedade de Hitler, como argumento para convencer os jovens norte-americanos a ingressarem na Segunda Guerra Mundial.



O modo observativo, descrito por Nichols (2012), é o modelo do *cinema direto* americano e o participativo do *cinema vérité* francês. No modo observativo “os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas” (NICHOLS, 2012, p. 148). Já o modo participativo pode enfatizar o encontro do cineasta com o tema do documentário, aparecendo no filme, fazendo entrevistas, utilizando a *voz-over* como um pesquisador, um jornalista, a exemplo do filme *Crônica de um verão* (1961), dos franceses Jean Rouch e Edgar Morin. O recurso da entrevista, no modo participativo, costuma unir relatos testemunhais diferentes numa mesma história, mesmo formato utilizado pelo jornalismo.

Já o modo reflexivo foi predominante na década de 1980, usado por grupos sociais como política de afirmação, de identidade cultural e com ênfase nos aspectos subjetivos. Os filmes reflexivos usam elementos do modo observativo, como por exemplo, *Corumbiara*, de Vincent Carelli, que começou a ser filmado em 1986, retomado nove anos depois, concluído em 2006 e lançado em 2009. O filme brasileiro aborda o massacre indígena ocorrido em 1985 na região amazônica, além de mostrar que, apesar da expulsão dos índios de suas terras, na década de 1980, ainda existem índios isolados na região amazônica, no sul de Rondônia. O filme retrata o primeiro contato do indigenista Marcelo dos Santos e sua equipe com os índios *Kanoe*. As imagens inéditas, de Vincent Carelli, foram usadas na reportagem *O Encontro*, exibida no *Fantástico* em setembro de 1995, sobre o encontro de dois índios com equipes da Funai. Quando Bill Nichols propõe uma classificação dos modos de documentário, isso não significa que cada modo predominante não contenha elementos dos outros tipos de documentário.

Em todos existem aspectos positivos e negativos, o que vai determinar a veracidade do documentário é a ética do documentarista realizador. Os jornalistas devem, no exercício da profissão, obedecer a deontologia que regulamenta a prática do jornalismo. “Boatos e rumores não substituem o fato, logo o jornalista não pode acreditar em tudo o que ouve e vê”. (BARBEIRO e LIMA, 2002, p. 25). O jornalista deve ir além



da busca dos dois ou mais lados da notícia. É preciso investigar, apurar e ter convicção acerca dos fatos.

Já o documentarista deve ter consciência de que possui, no mínimo, responsabilidade política sobre aquilo que ele está realizando. Godoy-de-Souza (2017) esclarece que o documentário não é considerado apenas uma atividade jornalística, mas sim uma atividade muito mais próxima à atividade científica, uma forma de investigação da realidade que possui uma tradição própria, ancorada em filmes e autores específicos, os quais desenvolveram os métodos de produção audiovisual documentária, consagrados na atualidade. A tradição do documentário está profundamente enraizada em sua capacidade de nos transmitir uma impressão de autenticidade. “Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e as compreendamos” (NICHOLS, 2012, p. 27).

Bezerra (2014, p. 41) defende que jornalistas e documentaristas constroem narrativas a partir do que foi capturado, de algo que aconteceu, regidas pelas ideias de verdade e ética. “Nenhum documentário ou reportagem se contenta em ser apenas registro. Todos possuem a ambição, a necessidade (mercadológica, inclusive) de ser uma “história” bem contada” (BEZERRA, 2014, p. 41).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O jornalismo estabelece uma espécie de acordo com o indivíduo e as coletividades, acordo esse que sustenta em grande parte a aceitação do jornalismo nas sociedades contemporâneas. A estratégia textual do jornalista de “relatar a verdade” é compactuada e validada pela comunidade de leitores, ouvintes e telespectadores da mídia jornalística, que acreditam no que estão diante da verdade dos fatos. “A parte dos jornalistas no contrato não é somente produzir notícias sem distorções ou mentiras em



relação aos fatos concretos, mas também assegurar a autenticidade dos relatos através de uma série de técnicas e controlar o olhar de seu interlocutor” (BEZERRA, 2014, p. 38).

É importante frisar que para uma produção de vídeo documentário e/ou de uma grande reportagem não basta “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, como afirmava Glauber Rocha (1960). Para que aconteça uma produção audiovisual mesmo nos casos do cinema direto americano são necessários: revisão bibliográfica, construção de argumento, sinopse e pré-roteiro. A própria tese de Glauber Rocha “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” foi questionada pela professora Josette Monzanni, na obra *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 2006. Monzanni (2006) analisou os arquivos pessoais de Glauber Rocha e constatou que ele trabalhou quatro anos na construção dos roteiros da obra *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964. A autora concluiu que o cineasta estava preocupado com a criação de uma estética cinematográfica, reafirmando a importância da pesquisa e do planejamento antes de iniciar a produção cinematográfica.

## REFERÊNCIAS

BARBEIRO; LIMA. Heródoto e Paulo Rodolfo. *Manual de Telejornalismo: os segredos da notícia na TV*. 2ªed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2002.

BEZERRA, Julio. *Documentário e Jornalismo: propostas para uma cartografia plural*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

GODOY-DE-SOUZA, Hélio A. *Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. 2. ed. Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

LABAKI, Amir. *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005. 317 p.

LUCENA, Luiz Carlos. *Como fazer documentários; conceito, linguagem e prática de produção*. 2. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2012.





MAGALHÃES, Letícia. *Documentário 'Olímpia' de Leni Riefenstahl mostra os jogos olímpicos de 1936*. Publicada em 21 ago. 2016. Disponível em: <<http://universoretro.com.br/documentario-olimpia-de-leni-riefenstahl-mostra-os-jogos-olimpicos-de-1936/>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

MONZANNI, J. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. São Paulo, SP: Annablume/Fapesp, 2006.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5ª ed. Campinas, SP, Papirus, 2012.

RAMOS, Fernão P. *Mas afinal...O que é mesmo documentário?* 2. ed. São Paulo, Senac, 2013.

\_\_\_\_\_. *Cinema Verdade no Brasil*. In: AUTRAN, Arthur (Org.); TEIXEIRA, F. E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.