

O audiovisual de não-ficção e a “Maldição do jornalístico”

Márcia Detoni

Universidade de São Paulo, Brasil

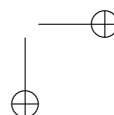
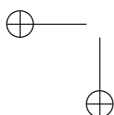
E-mail: marcia.detoni@usp.br

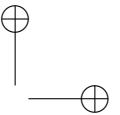
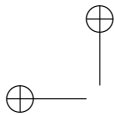
NA VI Conferência Internacional de Documentário realizada em São Paulo, em 2004, o acadêmico, documentarista e jornalista britânico Brian Winston advertia que a grande questão contemporânea na área do cinedocumentário não era – como muitos acreditavam naquele encontro – o impacto das novas tecnologias no estilo das produções, mas “a luta com o jornalismo dentro do contexto do documentário”. Em palestra – publicada sob o título “A Maldição do ‘Jornalístico’ na Era Digital”¹ -, Winston responsabilizou o cinema direto, com sua atitude de não-intervencionismo, por corroer a distinção entre documentário e jornalismo e obrigar documentaristas a atuarem como jornalistas:

Todos os nossos problemas têm suas origens, incluindo o uso do próprio DV, na grande mudança no estilo do documentário que o cinema direto e o cinema verité² introduziram há 40 anos. (...) John Grierson, quando criou aquela definição original de documentário como o ‘tratamento criativo da realidade’ estava ansioso para distinguir os documentários dos cinejornais, dos filmes sobre viagens, dos filmes científicos, etc. Ele via o documentarista como um artista, como uma pessoa que mediava a filmagem do mundo real para iluminar a condição humana através de seus próprios insights. (...) Toda essa conversa sobre flies-on-the-wall, sobre evidências, etc. tem simplesmente significado que a distinção de Grierson entre documentário e jornalismo está agora perdida. 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

¹A palestra foi publicada no livro “O Cinema do Real”, organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki e editado pela Cosac Naif em 2004.

²Cinema verité, ou cinema verdade, surgiu na França quase ao mesmo tempo em que surgia nos Estados Unidos o cinema direto. Diferencia-se deste por preconizar o uso de equipe enxuta e se vale da técnica de entrevistas registrando a presença do cineasta e do aparato fílmico.





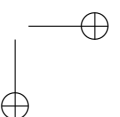
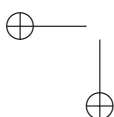
porque limita demasiadamente a expressão do documentário como ‘tratamento criativo’. (Winston, 2004, pp. 15-16)

A “maldição do jornalístico” a que Winston se refere nada mais é que o ideal da objetividade seguido pela ciência moderna desde o século XVII e introduzido no jornalismo cerca de cem anos atrás – ideal que vem sendo questionado por um número crescente, embora ainda minoritário, de acadêmicos e profissionais da mídia desde meados do século passado. Ao afirmar, no entanto, que o jornalismo não supõe a expressão pessoal e deve ser sempre não-intervencionista, Winston nega aos jornalistas contemporâneos a possibilidade de romperem com a linguagem fria, asséptica e pasteurizada que predomina nas redações e de adotarem uma narrativa mais criativa, mais sensibilizadora e mais próxima das aspirações sociais – narrativa que Winston e outros acadêmicos reservam exclusivamente ao cinema documental. Este artigo busca mostrar, por meio de uma revisão de literatura, que o conceito de documentário de Grierson como tratamento criativo da realidade – retomado por Winston na crítica ao cinema direto – já não serve mais para diferenciar o cinedocumentário das produções jornalísticas contemporâneas ou das demais formas de audiovisual de não-ficção.

O mito da objetividade

O ideal da objetividade veio à tona com a filosofia de René Descartes (1596 -1650), que via a natureza como dois reinos separados e independentes: o da mente e o da matéria. Como consequência dessa partição, passou-se a acreditar que o mundo podia ser descrito objetivamente, sem interferência do observador humano. O jornalismo, que nos séculos XVII e XVIII teve um forte caráter publicista e opinativo, começou a adotar o paradigma da objetividade no final do século XIX nos Estados Unidos, como uma reação aos excessos dos veículos sensacionalistas – que criavam notícias para vender jornal – e à consequente perda de credibilidade da imprensa. Mas foram nas primeiras décadas do século XX que o novo modelo consolidou-se nos EUA.

“O paradigma, imposto pela realidade da época, foram as ciências exatas. Estabeleceu-se que a informação jornalística deveria reproduzir os dados obtidos com as fontes, que os testemunhos de um fato deveriam ser confrontados uns com os outros para que obtivessem a versão mais próxima



possível da realidade (...), que a relação com as fontes deveria se basear apenas na troca de informações, e que seria necessário, nos casos controversos, ouvir porta-vozes dos diferentes interesses em jogo.” (Lage, 2001, p. 18)

Um dos grandes nomes dessa reforma narrativa foi o influente jornalista, escritor e filósofo americano Walter Lippmann (1889-1974). Em seus primeiros livros sobre mídia e democracia “Liberty and the News” (1920), “Public Opinion” (1922) e “The Phantom Public” (1925), Lippmann advertia que as distorções, manipulações e mentiras da mídia americana e a propaganda governamental transmitida de bom grado pelos jornalistas projetavam uma falsa realidade e representavam uma ameaça à democracia. O jornalismo, segundo ele, deveria livrar-se de tais práticas partidárias e sensacionalistas e buscar o ideal da objetividade no método científico (Blumenthal, 2007).

No anseio pela legitimidade como fornecedor de informações não deturpadas de interesse público, o jornalismo passou a adotar a própria impessoalidade do relato científico, apagando da notícia e da reportagem a figura do narrador. O uso predominante da terceira pessoa – a forma verbal da não pessoa – garantiu ao discurso midiático, como também aos discursos histórico e científico, uma estratégia de universalidade dos enunciados e uma credibilidade da narração dos fatos dissociada do lugar da fala do enunciador (Rodrigues, 217-218).

Acreditava-se na época – como se acredita até hoje na maioria das redações – que a notícia escrita e apresentada de forma “objetiva” é um retrato fiel da realidade, numa noção conhecida como Teoria do Espelho. Foi justamente em reação a essa “objetividade” dos filmes de atualidade das primeiras décadas do século XX que o escocês Jonh Grierson (1898-1972), fundador do movimento documentarista britânico dos anos 30, cunhou o termo “documentário”. A intenção era diferenciar os filmes sobre a realidade produzidos com “tratamento artístico” de outros filmes de não-ficção, como os cinejornais e os filmes educativos e científicos. O novo gênero é articulado por Grierson a partir de 1926, justamente na época em que o ideal da objetividade se consolidava na mídia americana:

Documentário é uma definição tosca; mas a aceitaremos pelo que vale. Os franceses foram os primeiros a utilizar o termo para definir seus curtametragens de viagem. Até agora temos incluído nesta categoria todo o

tipo de filme construído com materiais reais. Considera-se que o uso de tal material realista estabelece uma distinção fundamental. Toda a vez que a câmera sai a filmar ‘a realidade’ (atualidades ou acontecimentos curiosos, curtas de informação discursiva ou dramática, filmes educativos ou científicos), falamos de documentário. Há que se pôr um pouco de ordem em tudo isso, já que as distintas categorias assinaladas representam tipos distintos de representação, diferentes intenções e ambições que atuam no momento de coordenar o material filmado. Por isso proponho utilizar o termo documentário apenas para as categorias superiores. (Grierson, 1972, pp. 151-152) [tradução livre]

Os filmes de atualidade da época, como observou Grierson, apenas descreviam os acontecimentos. Eram relatos autênticos, concebidos sem a forma dramática, sem um sentido estético e raramente continham alguma revelação:

Isso assinala seus limites formais, pelos quais é difícil que contribuam de alguma maneira para a mais completa arte do documentário. Neles, a montagem das imagens é subordinada à locução, e os enquadramentos se sucedem arbitrariamente para comentar as orientações ou as conclusões do comentarista. Não se trata de uma queixa, já que a ‘conferência cinematográfica’ vai adquirindo um valor sempre maior no campo das diversões, da educação e da propaganda. Mas é bom estabelecer de uma vez os limites formais deste gênero. Esse limite é particularmente importante já que o terreno do documentário autêntico está mais além das atualidades, das resenhas e dos curtas informativos. Abandonemos no momento as descrições simples ou curiosas da realidade para nos acercarmos de sua elaboração e transformação criadora. (Grierson, 1972, p. 152) [tradução livre]

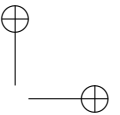
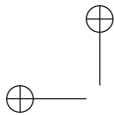
Transformação criadora da realidade

Grierson utilizou o termo documentário pela primeira vez como um adjetivo ao comentar o filme “Moana”, de Robert Flaherty na edição de 8 de fevereiro de 1926 do jornal “The New York Sun”. Segundo ele, ao oferecer um relato visual dos eventos na vida de um jovem polinésio e sua família, “Moana” tinha um “valor documental”. No artigo, Grierson já esboçava os princípios do novo gênero que criaria, deixando claro, no entanto, que o valor documental de “Moana” era secundário a sua beleza poética e a sua capacidade em transmitir a beleza e a harmonia da relação que o homem estabelece

com a natureza circundante. Tal beleza, segundo ele, só era possível graças ao uso das técnicas cinematográficas, como angulação de câmara, enquadramento e composição das cenas e iluminação. A estética cinematográfica, na opinião de Grierson, não deveria, no entanto, ser usada apenas para encantar, mas para abordar os problemas sociais e econômicos e apresentar soluções para esses mesmos problemas. Embora amigo e admirador de Flaherty, Grierson questionava os filmes do colega por não apresentarem soluções para os problemas dos povos retratados. O cineasta britânico acreditava que a câmera deveria não apenas testemunhar, como fazia Flaherty, mas revelar. (Penafria, 2004, Lins, 2004, p. 69, Starowicz, 1996, p. 176)

Colega de Grierson na escola inglesa de documentário, Arthur Swinson (1972, p. 156) conta que, na época, ninguém havia gostado do termo documentário proposto por Grierson. O cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti diz ter sugerido que a escola se chamasse neo-realista, mas Grierson explicou que o termo “documento” funcionaria como um argumento precioso junto a um governo conservador, de direita (Cavalcanti, 1972, p. 61). Grierson tinha encontrado no cinema de não-ficção um instrumento para promover a cidadania com os recursos do Estado. Em 1930, ele conseguiu convencer o governo britânico a criar uma unidade de cinema dentro de uma agência estatal de marketing e apontá-lo como diretor. Foi assim que obteve as verbas para desenvolver um cinema educativo/republicano e criar a escola britânica de documentário, que influenciou esse gênero no mundo todo. (NFB, 2007, Ramos, 2005, p. 170-171)

Mas a escola britânica de documentário, como observou o próprio Grierson (1972, p. 155), não nasceu do afeto do grupo pelo cinema em si, mas de seu interesse no papel que o cinema poderia desempenhar na educação das massas para a democracia. Grierson, que estudou nos EUA na década de 20, estava profundamente preocupado com a apatia política e os sentimentos antidemocráticos que encontrara naquele país e que percebia como ameaças claras à democracia. Na época, o foco de sua pesquisa era a psicologia da propaganda: o impacto da imprensa, do cinema e de outras mídias de massa na formação da opinião pública. Ele lera o livro de Walter Lippmann, “Public Opinion”, que atribuía a erosão da democracia ao fato de o público não conseguir compreender a complexidade política e social contemporâneas. Inicialmente, Grierson pensou em enfrentar a questão envolvendo o público no debate de temas sociais por meio da mídia popular sensacionalista, com sua



narrativa simples, dramática e vibrante. Mas Lippmann, com quem o cineasta mantinha relações próximas, o fez mudar de idéia. O jornalista americano não acreditava que a imprensa manipuladora e propagandística pudesse incentivar a cidadania:

Um dia, enquanto lhe contava sobre meu trabalho, [Lippmann] me disse que seria melhor seguir as mudanças nos esquemas dramáticos do cinema em relação às variações de tendências de nosso tempo, enfatizando que para essa tarefa tínhamos a disposição o termômetro sensível das bilheterias cinematográficas. (Grierson, 1972, p. 155) [tradução livre]

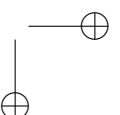
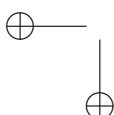
Sob o comando de Grierson, a escola documentarista inglesa produziu mais de 400 filmes sobre a vida cotidiana na Grã-Bretanha, todos, na opinião de Cavalcanti, de grande valor educativo:

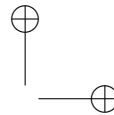
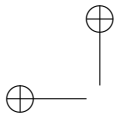
Os mais diferentes temas foram abordados pelo documentário britânico, entre as duas guerras (...) Todos tendendo a dramatizar o real, a forçar o público a se interessar pelas questões essenciais do país. Todos tratados com grande preocupação de veracidade e, malgrado os orçamentos muitas vezes restritos, de uma grande perfeição técnica (...) O público, apesar dos preconceitos dos distribuidores e exibidores, aclama este gênero de filme. Só na Grã-Bretanha mais de mil cinemas passam *Night Mail*³, e os espectadores aplaudem longamente, enquanto o filme comercial que o acompanha termina numa indiferença e num silêncio completos (Cavalcanti, 1972, p. 74).

A objetividade no cinema documental

Depois da Segunda Guerra Mundial, o documentário clássico griersoniano, com sua estrutura de narração em “off” – supostamente autorizada, conforme convinha a uma escola de propósitos didáticos, mas quase sempre arrogante – deixou de agradar e caiu em desuso, exceto na televisão, onde continuou sendo usado em noticiários, nos anúncios e na maioria dos documentários especiais (Nichols, 2005a, p. 48). A nova geração de cineastas dos anos

³O filme, lançado em 1936, mostra um trem postal atravessando a Inglaterra de Londres a Glasgow durante a noite. Um poema de W. H Auden foi especialmente composto para acompanhar as imagens e seu ritmo imita as rodas do trem sobre os trilhos. Dirigido por Harry Watt e Basil Wright, o filme foi narrado por Grierson e Stuart Legg. Alberto Cavalcanti foi o diretor de som.





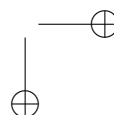
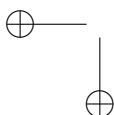
50 e 60 criticava a intervenção excessiva do “off” para a compreensão da obra, a subordinação das imagens à narração e a imposição de uma visão única dos acontecimentos filmados (Lins, 2004, p. 70).

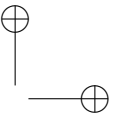
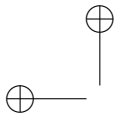
O sucessor do estilo clássico de Grierson, o cinema direto, surge no final dos anos 50, nos EUA, eliminando todo e qualquer “off” e reduzindo ao máximo a intervenção do cineasta nas filmagens. Isso foi possível em virtude do desenvolvimento das câmeras portáteis e de gravadores de som, que permitiam a produção de um diálogo sincrônico nas locações. Os novos equipamentos, segundo Weller (2004) reforçaram a crença numa dimensão mais real do cinema frente às outras artes, aprofundando a ilusão de uma maior autenticidade da imagem filmada e introduzindo o mito da objetividade no cinema documental, a exemplo do que ocorrera no jornalismo algumas décadas antes:

“Eles [os novos equipamentos] permitiam aos documentaristas uma aproximação mais íntima com seu objeto, ao mesmo tempo em que diminuía a intervenção dos processos de filmagem sobre o meio documentado. No campo do jornalismo, as imagens que surgiram nesta época pareciam atender a uma antiga busca pela objetividade total, ao dar ao espectador a impressão de acesso imediato à realidade. É justamente no campo do jornalismo que surgem os pioneiros do chamado cinema direto americano: Robert Drew e Richard Leacock. Eles formaram a produtora Drew Associates, em 1959, com a intenção de produzir o que chamavam de um ‘jornalismo filmado’ e não documentários. Seus filmes, quanto a sua forma, rompiam com a tradição clássica do cinema documentário, de inspiração griersoniana, ao propor a mínima intervenção do cineasta sobre a realidade filmada.” (Weller, 2004).

Documentaristas como Robert Drew, Richard Leacock e Frederick Wiseman abrem mão de todas as intervenções que poderiam fazer no arranjo ou composição de uma cena pela observação espontânea da experiência vivida. A intenção era capturar a realidade. Por meio da técnica não-intervencionista “fly-on-the-wall” – ou mosca na parede –, que Nichols chamou de “observacional”, o cinema direto prometia um aumento do efeito verdade graças à objetividade, ao imediatismo e à impressão de capturar fielmente os acontecimentos ocorridos na vida cotidiana de determinadas pessoas:

“O respeito a esse espírito de observação tanto na montagem pós-produção como durante a montagem resultou em filmes sem comentários em voz-





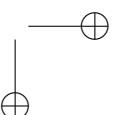
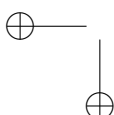
over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas” (Nichols, 2005, 147)

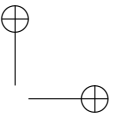
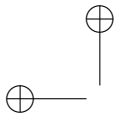
Essa opção pela observação “objetiva” da realidade, segundo Winston, não só pôs em risco o conceito do documentário como “tratamento criativo” da realidade – o único aspecto que torna os documentários diferentes de outras formas audiovisuais de não-ficção – como também introduziu na consciência pública britânica e norte-americana a noção de que a filmagem com câmera na mão e som sincronizado é a essência do documentário:

“A câmara na mão tornou-se uma marca central da verdade cinematográfica, enquanto todas as tradições da reconstrução, dos comentários, da música, das entrevistas e de todo o resto foram em grande parte relegadas a um segundo plano ou, no máximo, são tratadas como infrações dos ideais da produção do cinema direto”. (Winston, 2004, p. 18)

Para Winston, a perpetuação do cinema direto em produções mais baratas de vídeo digital só aumenta o mito do alegado não-intervencionismo do cinema direto. O material da “mosca na parede”, que parece espelhar o real, é, na verdade, moldado na sala de edição quando são decididas as cenas que entram ou não no filme. Quando os próprios cineastas ressaltam que o trabalho de seu documentário é apenas a evidência, eles estão, segundo Winston, não só defendendo uma noção ingênua de objetividade, mas reforçando o desvio do documentário para o jornalismo.

“Os documentários em DV, assim como os velhos documentários do cinema direto, baseiam-se na suposição de que são simplesmente evidências não mediadas porque o público – incluindo devo dizer na Grã-Bretanha a imprensa escrita e os setores de controle, que devem saber mais – acredita que um documentário ‘real’ pode e deve oferecer uma verdade objetiva. Afinal, a própria experiência do público com a realização da imagem audiovisual não é tendenciosa, nem de algum modo falsificada, processada, editada. O vídeo das férias ou as tomadas feitas em um casamento ou em uma festa de aniversário são representações ‘verdadeiras’. Então por que os profissionais seriam incapazes de oferecer, da mesma maneira, representações igualmente ‘verdadeiras’?” (Winston, 2004, p. 21)





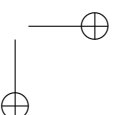
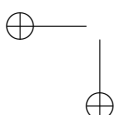
O grande problema, segundo Winston, pelo menos na Grã-Bretanha, é que as emissoras de TV relutam em aceitar “transgressões” às regras da objetividade. Ele observa, no entanto, que, após 40 anos de domínio do cinema direto, documentaristas estão começando a resistir a essa camisa de força jornalística.

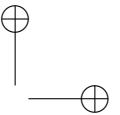
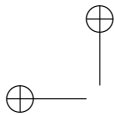
“Tal resistência muito freqüentemente envolve a recuperação ou a descoberta das velhas tradições do documentário. Essas abordagens do cinema não-direto enfatizam a diferença entre o documentário e outras formas de não-ficção ou relato, exatamente devido à disposição do documentário em reconstruir eventos anteriormente testemunhados (isto é, eventos que foram previamente testemunhados, mas não filmados), para permitir a poesia, o engajamento político, a expressão pessoal – para permitir toda uma série de coisas que o documentário jornalístico ignorou ou ativamente descartou. (Não estou sugerindo por um momento que o jornalismo não envolva a expressão pessoal. Estou simplesmente dizendo que não a supõe)”. (Winston, 2004, p. 24)

A afirmação de Winston revela uma visão convencional e limitada da prática jornalística. O jornalismo não necessariamente pressupõe a exclusão da expressão pessoal, do senso estético ou da intenção reveladora e transformadora. Desde os anos 60, testemunhamos no jornalismo exemplos de resistência ao mito da objetividade que chegaram inclusive a influenciar o próprio cinema documental, numa demonstração do diálogo positivo existente entre o cinema de não-ficção e o jornalismo.

Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer, Gay Talese e Hunter Thompson promoveram nos Estados Unidos, nos anos 60, uma revisão estilística que aproximou o jornalismo da literatura, estimulando a subjetividade e o surgimento de um jornalismo autoral, que, segundo Nichols, inspirou o desenvolvimento do documentário participativo, no qual o cineasta fala na primeira pessoa:

Grande parte do ‘novo jornalismo’ (por exemplo *Slouching towards Las Vegas*, de Hunter Thompson) e do cinema documentário influenciado por ele, como o de Michael Rubo, enfatiza justamente esta combinação de uma voz idiossincrática ou pessoal com informações sobre uma questão específica..(Winston, 2001, p. 41)





Outros premiados documentaristas americanos, como George Butler e Errol Morris –adeptos do docudrama⁴ -, também reconhecem abertamente a influência do “New Journalism” em suas filmagens (Freitas, 2006). Butler falou sobre isso em entrevista ao “New York Times”:

Assim como Tom Wolfe, Norman Mailer e Gay Talese deram uma estrutura dramática à não-ficção – e a tornaram bem mais interessante que o jornalismo padrão – eu estou tentando levantar os fatos e aderir à verdade, mas dar a ela uma estrutura dramática. (Insdorf, 1990) [tradução live]

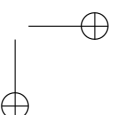
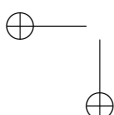
Mudança de paradigmas no jornalismo

A ruptura com o mito da objetividade no jornalismo é consequência da própria mudança de paradigmas na ciência. No início do século XX, notadamente a partir da Teoria da Relatividade, de Einstein (1879-1955), e da Teoria Quântica, o ideal clássico da descrição objetiva da realidade começa a ruir. Conclui-se que o cientista influencia, com seus experimentos, as propriedades dos objetos observados. Essa mudança de paradigmas nas ciências exatas contamina as ciências humanas, que também começam a mudar a forma de pensar a relação sujeito-objeto e não aceitam mais a noção de que a realidade e o sentido existam separadamente do sujeito que fala sobre eles (Cruz, 1986, pp. 57-67).

No jornalismo, estudiosos começam a questionar a velha Teoria do Espelho, pelo qual a notícia é um reflexo fiel da realidade, e percebem que o repórter, um narrador dos fatos de seu tempo, não pode ser separado do objeto que investiga. Hoje, de acordo com o pensamento epistemológico predominante, que vem sendo edificado desde os anos 70, a notícia não é mais vista como espelho do real, mas o resultado de um processo de construção da realidade a partir da visão de mundo do jornalista e de suas escolhas técnicas e narrativas.

(...) as notícias nunca podem espelhar a realidade. As características da realidade, do jornalismo, do ser humano e das suas situações conspiram para impedir que o sujeito se aproprie integralmente do objeto de conhecimento. A distorção, ainda que involuntária, é inevitável. Aliás, mais do que em distorção e parcialidade, haverá que falar em construção. (Sousa, 2004, p. 119)

⁴Re-encenação ficcional de fatos históricos ou da atualidade.



Os lingüistas contribuíram muito para o questionamento da objetividade jornalística ao mostrarem que toda a linguagem é sempre – em maior ou menor grau – uma forma de persuasão, de ação sobre o outro. E o discurso jornalístico não foge à regra. Ao eliminar o narrador do texto e atribuir as informações às fontes, excluindo opiniões e interpretações na primeira pessoa, o discurso jornalístico assume-se como transparente, mas funciona apenas uma cortina de fumaça. Sob a alegação de estar informando, a imprensa continua opinativa e interpretativa. Ela opina e interpreta por meio da seleção arbitrária de dados, da organização das idéias no texto e no suporte e da própria escolha das palavras (Mariani, 1993, pp. 32-43).

Os primeiros a desafiar o mito da objetividade na imprensa – ou a “maldição do jornalístico” na definição de Winston – foram, como já mencionamos, os autores do “New Journalism”, que introduziram a observação participativa e os aspectos sensoriais nas reportagens. A prática do texto jornalístico mesclado a elementos da literatura já havia sido exercida quase involuntariamente por escritores talentosos, como os americanos Ernest Hemingway, A.J. Leibling e Joseph Mitchell, o colombiano Gabriel García Márquez e os brasileiros Euclides da Cunha, em sua obra-prima “Os Sertões”, e João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto) em reportagens sobre o cotidiano carioca. Mas o “New Journalism”, como revolução estilística, foi um movimento de reação de alguns profissionais da mídia americana à maneira formal, rotineira e sem interesse com que os jornais apresentavam a informação, ou de reação ao que Tom Wolfe chamou de “aborrecido tom bege pálido dos relatórios da imprensa objetiva” (Sousa, 2004, pp. 87-88, Pena, 2006, pp. 51-59).

Os novos jornalistas começaram a produzir reportagens mais profundas, amplas e detalhistas, com uma postura ética e humanizada. Mesmo se o acontecimento continuava a ser o principal referente do discurso jornalístico, o centro da enunciação passou a ser a perspectiva do jornalista, impressionista e subjetiva. O texto ganhou um valor estético, e os fatos começaram a ser narrados cena a cena a partir do ponto de vista e das impressões do autor ou de diferentes personagens. A reportagem passou a registrar diálogos completos, hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem. Hunter Thompson foi ainda mais longe na ruptura com o “relato objetivo”, criando o chamado Jornalismo Gonzo, que pregava o envolvimento profundo e pessoal do autor na elaboração da matéria e o uso de irreverência, sarcasmo, exagero e opiniões (Sousa, 2004, pp. 87-88, Pena, 2006, pp. 51-59).

No Brasil, o “New Journalism” teve forte influência no final dos anos 60 e nos anos 70 sobre a revista Realidade e o Jornal da Tarde. Marcos Faerman, José Hamilton Ribeiro, Roberto Freire e Luiz Fernando Mercadante, entre outros, passaram a escrever grandes reportagens com reflexão, vivacidade e estilo, oxigenando o jornalismo da época. As reportagens em profundidade da revista Realidade e sua opção por temas sociais inspiraram, inclusive, o cineasta Paulo Gil Soares na concepção do programa Globo Repórter, que na sua primeira fase, nos anos 70 – comandada por cineastas como Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Maurice Capovilla, Luiz Carlos Maciel e Washington Novaes -, apresentou grandes reportagens sobre problemas sociais com tratamento de documentário e um apurado senso estético merecedores, até hoje, de elogios de estudiosos e da crítica especializada. (Muniz, 2001, Miliello, 2004, p. 12)

Nos anos 80, os princípios do “New Journalism” foram retomados por acadêmicos que viam no jornalismo literário uma possibilidade de renovação estilística e conceitual, entre eles a jornalista, professora e pesquisadora Cremilda Medina, que iniciou, na Universidade de São Paulo, um projeto de produção e publicação de narrativas da contemporaneidade por meio da linguagem dialógica. Em sua prática jornalística e acadêmica, Medina defende a formação de um novo jornalista, mais criativo, competente e solidário. Ela propõe também a re-humanização das pautas, a reportagem de aprofundamento com uma narrativa ética, afetuosa e poética e a atuação do repórter como mediador social dos discursos da atualidade (Medina, 2003, pp. 34-46).

Do mesmo modo, nos Estados Unidos, um novo movimento denominado “New New Journalism” passou a explorar as situações do cotidiano, o mundo ordinário, as subculturas. O objetivo dos “novos jornalistas novos” é assumir um perfil ativista, questionar valores, propor soluções. Os autores desse movimento, registrado por Robert Boyton, da Universidade de Nova York, no livro “The new new Journalism” (2005), envolvem-se profundamente com sua reportagem e entrevistados, numa prática chamada pelos teóricos de “close-to-the-skin reporting”. Segundo Boyton, o “New New Journalism” propõe uma imersão completa e irrestrita na reportagem na tentativa de construir uma ponte entre a subjetividade perspectiva e a realidade observada (Pena, 2006, pp. 59-61). Entre os repórteres brasileiros da atualidade que têm traba-

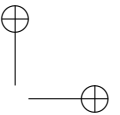
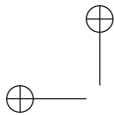
lhado com esta perspectiva social podemos citar Caco Barcelos, Neide Duarte e Marcelo Canelas, da TV Globo, e Eliane Brum, da Revista Época.

É importante observar que a prática de um jornalismo mais autoral e propositivo não tem se limitado, no entanto, à mídia impressa ou ao livro-reportagem. Podemos encontrar inúmeros exemplos dentro e fora do Brasil de um jornalismo com tratamento criativo e engajamento social também no rádio e na TV. O jornalista australiano John Pilger, radicado em Londres, ganhou inúmeros prêmios internacionais por teledocumentários onde se coloca como mediador social e expõe claramente suas opiniões e impressões. Em suas declarações à imprensa e em seu próprio site (<http://www.johnpilger.com>), Pilger deixa claro que não sai a campo para ser objetivo, mas para defender uma causa. Com suas reportagens sobre o Timor Leste e o documentário “Death of a Nation: the Timor Conspiracy” (1994), Pilger contribuiu enormemente para que o Ocidente passasse a prestar atenção ao antigo regime opressor no Timor Leste, um problema que, segundo a escritora e diretora britânica de TV Patrícia Holland, não teria, do contrário, encontrado espaço na mídia (Holland, 1997, 156).

Holland observa que muitos documentários produzidos e apresentados por jornalistas na Grã-Bretanha tentam seguir a fórmula de Grierson de engajar o cidadão no debate de questões relevantes em termos nacionais e internacionais. Isso inclui, segundo ela, nas palavras de John Pilger, “contar às pessoas coisas que elas não querem saber”. Holland observa, ainda, que os repórteres britânicos não têm buscado simplesmente abordar questões sociais, mas contar uma história. Há geralmente um esforço para personalizar a reportagem, incluindo participantes com os quais os telespectadores possam se identificar.

Durante o início dos anos 1990 havia algum temor de que tal personalização tivesse ido muito longe, produzindo uma forma de jornalismo “tablóide”, mais preocupado com o apelo à audiência do que com reportagem de reflexão e análise. No entanto, ao longo da década a variedade de programas dirigidos por jornalistas, informando tanto sobre questões sociais domésticas como sobre a proliferação de tumultos globais, da Bósnia à Chechênia, foi de um profundidade e sensibilidade sem precedentes. (Holland, 1997, p. 156) [tradução livre]

Holland comenta que os documentários autorais e polêmicos realizados por jornalistas ou cineastas, nos quais o repórter ou diretor tem seu nome

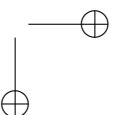
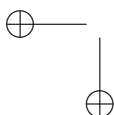


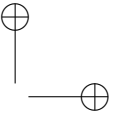
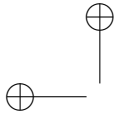
divulgado e é capaz de expressar opiniões próprias mais extremas e idiossincráticas, vêm ganhando espaço na Grã-Bretanha desde os anos 80 a partir de mudanças na maneira como a questão do equilíbrio é interpretada pelas emissoras de TV:

Nos anos 70, a televisão foi alvo de muitas críticas pela natureza consensual de sua programação, refletindo a opinião política predominante e um grande número de suposições não questionadas sobre a sociedade e suas estruturas. O Relatório Annan, em 1977, recomendou que o dever da imparcialidade 'não deveria impedir programas comprometidos com questões públicas de terem um lugar reconhecido na grande de transmissão' (Annan, 1977). Um dos primeiros objetivos do Channel Four foi buscar o equilíbrio ao longo de toda a programação mais do que dentro de um programa e permitir o acesso às telas tanto de programas evidentemente tendenciosos quanto dos que apresentam uma ampla gama de pontos de vista. Mais recentemente, séries como *War Cries*, *Correspondent* e *Frontline* abriram espaço para reportagens bem mais *polêmicas*. (Holland, 1997, p. 157) [tradução livre]

Jornalismo revelador

Outro exemplo de mudança de abordagem no jornalismo da TV britânica nos é relatado por James Curran, autor de vários livros sobre sociologia e política da mídia. Ele destaca a evolução da cobertura de temas sociais no programa jornalístico "Newsnight", da BBC2 (1997, pp. 193-201). Curran conta que, em 1991, o "Newsnight" realizou um mini-documentário sobre o desemprego num conjunto habitacional de Lancashire como ponto de partida para um debate no estúdio com políticos de vários partidos. O mini-doc dizia que quatro de cada cinco adultos estava sem emprego, 90 por cento das crianças abandonavam os estudos aos 16 anos e o número de mães solteiras era o maior da região. A situação de desespero dos moradores foi relatada por um padre, por uma professora e por um líder sindical. A breve fala de uma residente que havia tentado o suicídio corroborou as informações. O maior defeito do documentário, segundo Curran, foi oferecer um panorama da decadência do conjunto habitacional inteiramente pelos olhos dos líderes comunitários, uma visão de cima para baixo. Além disso, a abordagem colo-



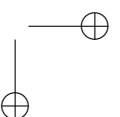
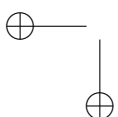


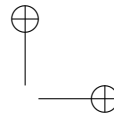
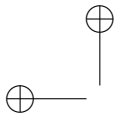
cou o telespectador como parte do “nós” que devemos fazer alguma coisa por “eles”, ou seja, pelas pessoas que acabam nesse tipo de situação.

Três anos depois, o “Newsnight” voltou a abordar a questão do desemprego por meio de um outro mini-documentário, mas, segundo ele, de uma forma bem mais enriquecedora para o debate e para o espectador: os próprios moradores falaram de seus problemas em vez de serem meros objetos da preocupação da elite britânica. O documentário – sobre o desemprego no País de Gales provocado pelo fechamento das minas de carvão – mostrou que um em cada três homens estava desempregado, enquanto a maioria dos novos empregos era de meio turno, oferecia baixos salários e estava sendo preenchido por mulheres. Por meio de uma série de entrevistas, o mini-doc mostrou como os homens, afetados em sua masculinidade, estavam reagindo à situação. Uma tomada passava de robôs trabalhando numa fábrica para homens transformando seus corpos em templos de masculinidade numa academia de ginástica. “Se eu não tivesse isso, não teria nada”, disse um desempregado que levantava pesos. Alguns jovens, dependentes de mães, irmãs ou namoradas e com a auto-estima arranhada pelo desemprego, começaram a viver de pequenos crimes. Um ex-mineiro passou a cuidar da casa, enquanto a mulher trabalhava fora, e um terceiro estava vivendo de algumas míseras libras do seguro desemprego. Sua namorada estava grávida. “Mas ela não me quer na casa dela... o que me deixa um pouco triste”, comentou.

O documentário prosseguia mostrando como as mães solteiras estavam criando uma ilha de estabilidade e prosperidade num ambiente devastado. Elas diziam estar bem melhores sozinhas do que acompanhadas por homens desempregados, podendo decidir por elas mesmas o que fazer com o auxílio financeiro do governo. Mesmo assim, havia simpatia pela dificuldade dos homens que, ao contrário dos pais, não tiveram a oportunidade de trabalhar e ganhar um salário digno nas minas.

O poder do segundo documentário, segundo Curran, deriva, em parte, da forma como a repórter conseguiu fazer com que as pessoas falassem sobre seus sentimentos. Aquilo que no primeiro documentário não passou de uma abstração – uma comunidade arrasada pelo desemprego – ganha vida na forma de pessoas lutando, adaptando-se, reagindo bem ou mal, sobrevivendo da melhor maneira possível. Enquanto o primeiro filme gerou reações de pena ou impaciência, o segundo gerou sentimentos de identificação e simpatia e, talvez a partir disso, uma melhor compreensão do problema.





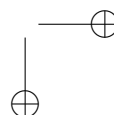
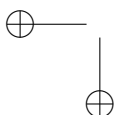
O segundo documentário, na avaliação de Curran, também se mostrou esteticamente muito superior ao primeiro. O de 1991 limitou-se a close-ups dos entrevistados. As outras poucas imagens eram superficiais ou prosaicas – como entrevistados saindo por uma porta ou crianças brincando na rua – e foram introduzidas como um mero alívio às palavras. Já o de 1994 argumentou tanto por meio de palavras como de imagens e, segundo Curran, conseguiu transformar jornalismo em arte reveladora (o ideal de Grierson para o cinedocumentário):

Juntas [a produtora e a repórter] elas transformaram uma peça de jornalismo de rotina em uma arte reveladora. Uma idéia simples, gerada por notícias de que garotas estavam se saindo melhor que os garotos na escola, foi traduzida em um filme inesquecível de 14 minutos sobre a vida interna de uma comunidade tradicional. (Curran, 1997, pp. 199-200) [tradução livre]

No rádio, podemos destacar o trabalho do jornalista americano David Isay, que ganhou vários prêmios por seus documentários autorais ou narrados na terceira pessoa e transmitidos pela National Public Radio (NPR). Embora já tenha sido questionado por alguns editores pela subjetividade de seu trabalho, Isay é amplamente reconhecido nos EUA e na Europa pelo valor artístico, cultural e educacional de seus radiodocumentários, que dão voz a pessoas negligenciadas pela sociedade americana, de prisioneiros no corredor da morte a moradores de guetos negros. Em 2000, Isay recebeu o prestigiado prêmio MacArthur “Genius” Award, em reconhecimento à “extraordinária originalidade e dedicação” de seus documentários. A Fundação MacArthur descreveu o trabalho de Isay nos seguintes termos:

Isay incorpora elementos artesanais impecáveis e uma forte consciência social em suas histórias de não-ficção contadas na primeira pessoa. Ele refinou a arte do radiodocumentário, extraindo reações humanas genuínas de uma diversidade de vozes e empregando a mídia contemporânea para capturar ouvido, coração e mente. (Talking History, 2000) [tradução livre]

Ainda no rádio, temos exemplos de jovens repórteres como Carolina Ercolin (Rádio Bandeirantes – SP) e Cássia Godoy (Band News – SP) produzindo mini-documentários autorais com grande preocupação estética nos quais ouviam ouvir pessoas comuns, interagir com as fontes e manifestar suas impres-



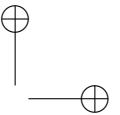
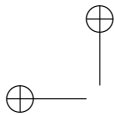
sões. Em 2007, Ercolin ganhou o prêmio CNT de Jornalismo, da Confederação Nacional dos Transportes, por uma série de reportagens, com tratamento de documentário, onde percorre a pé, de bicicleta e de balsa os caminhos alternativos de São Paulo.⁵

Nos vídeos informativos institucionais percebemos também um movimento no sentido do diálogo e da busca pela interação e por maior cumplicidade com o público, com as assessorias de marketing e comunicação de empresas, órgãos públicos e organizações não-governamentais começando a rejeitar o formato jornalístico frio e objetivo em favor de produções mais humanas e poéticas, capazes de tocar os sentidos dos espectadores. Um bom exemplo dessa mudança é o vídeo “Orçamento Participativo Criança”, realizado em 2004 por Marília Franco, Flavio Brito e Jocimar Lopes para a Fundação Percecu Abramo. O registro em vídeo do envolvimento dos alunos de uma escola na periferia de São Paulo na elaboração do orçamento da cidade é feito com a participação dos alunos. As imagens, com grande força artística e lúdica, mostram não só o projeto de inclusão da prefeitura, mas também o processo de realização do vídeo institucional, explicitando seu dispositivo de filmagem e revelando as emoções, os sonhos, a visão de mundo daquelas crianças. O vídeo não apenas informa, mas emociona e transforma.

É fato que o exorcismo da “maldição do jornalístico” ainda vem ocorrendo de forma lenta e que a prática de uma narrativa mais humana, solidária, polifônica e polissêmica, como as citadas acima, ainda não contaminou a imprensa de forma mais efetiva. Armados de uma teoria técnica positivista elaborada no final do Século XIX e gramaticalizada em manuais, e não tendo desenvolvido convenientemente os estudos no campo da ciência do discurso (da linguagem à semiótica, passando pela filosofia e pela história), a maioria dos jornalistas prossegue operando com a crença nesse paradigma e comunga com produtores de informação ou proprietários dos meios de comunicação o conceito tradicional de objetividade (Medina, 1990-1991, p. 194).

Se observarmos a produção jornalística de modo geral, veremos que ainda está mais preocupada com a difusão e venda de informações do que com a produção de sentidos. A adoção indiscriminada da técnica da pirâmide invertida e do lead sumário, as imagens e sons tecnicamente padronizados, o dogma do

⁵As reportagens podem ser ouvidas on line: www.carox.blogger.com.br/2007_08_01_archive.html



distanciamento e a obsessão pelo furo, têm levado à produção de textos, imagens e áudios burocráticos, pasteurizados, desprovidos de sentido e emoções e dissociados das aspirações e anseios sociais. Infelizmente, como observa Medina, o jornalismo tem produzido até agora uma narrativa contemporânea que *encobre* mais do que *descobre* – uma avaliação compartilhada pelo professor da USP Ciro Marcondes Filho em suas análises sobre o telejornalismo:

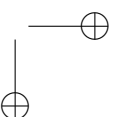
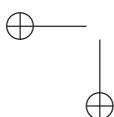
O telejornal é uma miscelânea de diversos assuntos apresentados um após o outro, sem que o telespectador tenha tempo de pensar e refletir sobre cada um deles. Mal são transmitidos já vem outra notícia, completamente diferente, que distrai outra vez o receptor, e assim até o final. Ninguém se informa seriamente de nada; só se tem a impressão de ficar informado. (Marcondes Filho, 1988, p. 54)

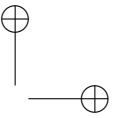
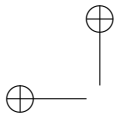
Marcondes Filho observa que os telespectadores assimilam muito pouco do que é noticiado nos telejornais:

(...) alguns minutos após o programa, poucas notícias são lembradas, conforme pesquisas realizadas na Europa, nos Estados Unidos, em Israel e na África. Os alemães, por exemplo, pesquisados pelo Instituto Hans Bredow, lembravam-se espontaneamente de cinco entre 17 notícias apresentadas. Lembrar-se das notícias não significa, porém, que os telespectadores as tenham compreendido, comenta o pesquisador alemão Bernard Frank ao mostrar esses dados. (Marcondes Filho, 1988, p. 59)

Na busca frenética pela audiência, o telejornalismo tem apresentado a informação dentro de uma lógica de entretenimento, descontextualizando, despolitizando e neutralizando os fatos. As imagens rápidas, que apenas corroboram a narração, são editadas como videoclipes ou info-entretenimento. Infelizmente, os noticiários televisivos, como afirma Nichols, atuam para acalmar a emoção, não para provocá-la e promover consciência social.

O que aconteceu no mundo não precisa nos perturbar, mesmo que realmente nos interesse. Não precisamos tomar nenhuma atitude específica, apenas assistir ao noticiário. (...) Podemos nos sentir seguros e protegidos porque o noticiário continua. As coisas acontecem, as pessoas morrem, mudam-se líderes, caem nações, mas o noticiário oferece um ponto de referência constante”. (Nichols, 2005b, p. 84)





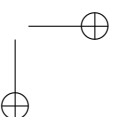
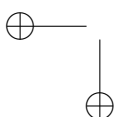
São constatações preocupantes diante do poder de influência e da grande responsabilidade social do jornalismo. É importante ressaltar, no entanto, que as bases para uma prática jornalística mais humana e transformadora são sólidas. Os teóricos já mostraram a falácia do ideal da objetividade e do não-intervencionismo, o relato informativo asséptico já se mostrou inadequado para a sensibilização social, e muitos profissionais estão aí para comprovar que o fazer jornalístico não pressupõe frieza e distanciamento.

Do novo jornalista, sintonizado com os novos tempos e os anseios sociais, espera-se, hoje, que seja mais do que um simples “tradutor de informações”. Espera-se que se transforme num “autor-narrador” ou “autor-mediador”⁶ capaz de mergulhar nas histórias humanas do cotidiano, de interagir com o sujeito da reportagem numa relação horizontal, de solidariedade e confiança, de trazer para as páginas de jornal, ondas do rádio ou telas de TV as experiências de vida, os conflitos e contradições do dia-a-dia, as demandas sociais. Tudo isso com um senso estético revelador, uma narrativa comovente e uma profunda visão social, capaz não só de informar, mas também de transformar. Como diz Medina (1990-1991, p. 197), o jornalista também pode cultivar o desejo profundo de ser um poeta de seu tempo porque tem potencialmente recursos para produzir sentidos em que ética, técnica e estética estejam a serviço de uma estratégia humanizadora.

Referências bibliográficas

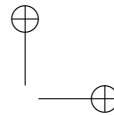
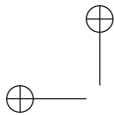
- BLUMENTHAL, Sidney (2007) Journalism and its discontents.
http://www.salon.com/opinion/blumenthal/2007/10/25/walter_lippmann/
- CAVALCANTI, Alberto. O filme documentário. In: MARQUES DE MELO, José. (org). *Jornalismo Audiovisual: técnica do documentário*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes – USP, 1972. pp 55-77.
- CRUZ, Maria Tereza. A Estética da Recepção e a Crítica da Razão Impura. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, 1986, pp. 57-67.

⁶Termos usados por Medina para denominar o comunicador que apresenta uma narrativa polifônica, polissêmica, comprometida com a cidadania.



- CURRAN, James. Television Journalism, the case of Newsnight. *In: HOLLAND, Patricia. The television handbook. Londres e Nova York, Routledge, 1997. pp. 193-201.*
- FREITAS, Estevam Tavares de (2006) *JL e documentário: interfaces.*
<http://www.textovivo.com.br/estevam1.htm> Estevam Tavares de Freitas, 2006.
- GRIERSON, John. El lenguaje visual como realismo dramático. *In: MARQUES DE MELO, José (org). Jornalismo Audiovisual: técnica do documentário. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes – USP, 1972. pp. 149-155.*
- HOLLAND, Patrícia. *The television handbook.* Londres e Nova York, Routledge, 1997.
- LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística.* Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho, televisão, cinema e vídeo.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.
- INSDORF, Annete (1990) Documentaries Struggle Out of the Straitjacket.
query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE7DA153AF935A35756C0A966958260&se
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo.* São Paulo, Moderna, 1988.
- MARIANI, Bethânia Sampaio Corrêa. Os primórdios da imprensa no Brasil (ou: de como o discurso jornalístico constrói memória). *In: ORLANDI, Eni Puccinelli. (org.). Discurso fundador – a formação do país e a construção da identidade nacional.* 01 ed. Campinas, Pontes, 1993, v. 01, p. 32-43.
- MEDINA, Cremilda. Jornalismo e a Epistemologia da Complexidade, Anais do Primeiro Seminário Transdisciplinar. A crise dos Paradigmas, São Paulo, USP/ECA, 1990-1991. pp. 193-205.
- _____. *A arte de tecer o presente, narrativa e cotidiano.* São Paulo. Summus, 2003.

- MILITELLO, Paulo. A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter. Dissertação de Mestrado, ECA/USp. 1997
- MUNIZ, Paula. Globo Repórter: os cineastas na televisão (2001). <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil1.htm>
- NFB. (2007) <http://www.nfb.ca/portraits/fiche.php?id=278&v=h&lg=em>
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo, Senac, 2005a. pp. 47-67
- _____. *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus, 2005b.
- PENA, Felipe. *Jornalismo Literário*. São Paulo, Contexto, 2006).
- PENAFRIA, Manuela. (2004) O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. <http://www.bocc.ubi.pt>.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo, Senac, 2005. pp. 159-226.
- _____. (org.) *Teoria Contemporânea de Cinema: Documentário e narrativa ficcional*. Vol. II. São Paulo: Senac, 2005.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. Delimitação, natureza e funções do discurso midiático. In: Maurice Mouillaud e Sérgio Porto (org.) *O jornal, da forma ao sentido*, Brasília, ed. Paralelo 15, 1997, pp. 217-233.
- SOUZA, Jorge Pedro. *Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e da mídia*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2004.
- STAROWICZ, Mark. The documentary: reason for optimism. In: *The quest for television quality: the documentary*. Napolis, Prix Italia, 1996. pp. 175-178.
- SWINSON, Arthur. El documental dramatizado en TV. In: MARQUES DE MELO, José (org). *Jornalismo Audiovisual: técnica do documentário*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes – USP, 1972. pp. 156-161.



TALKING HISTORY (1996) http://www.albany.edu/history/david_isay.html
acessado em 12 de outubro de 2009.

WELLER, Fernando (2004) O cinema de Frederick Wiseman e a reflexividade no documentário brasileiro contemporâneo.
<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=41> acessado em 12 de outubro de 2009.

WINSTON, Brian "A maldição do 'jornalístico' na era digital". *In*: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 14-25.

