

Documentário e jornalismo: produções antigas podem ser inovadoras*



Dulcília Helena Schroeder Buitoni

*Livre-docente e titular de Jornalismo (ECA-USP)
Professora de pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero
E-mail: dbuitoni@facasper.com.br*

Resumo: São ilimitadas as possibilidades expressivas no campo audiovisual e, no entanto, a maior parte das matérias e documentários jornalísticos apresentados na televisão ou na internet segue formatos convencionais. A proposta deste texto é buscar estratégias construtivas inovadoras em documentários do século passado, tais como *Chapeleiros* (1983) de Adrian Cooper, *Ó xente, pois não* (1976) de Joaquim Assis e *A João Guimarães Rosa* (1969) de Marcelo Tassara. Mesmo adotando andamento cinematográfico, esses três filmes apresentam alguns fotogramas com estética de fotografia fixa, incluindo a forma retrato.

Palavras-chave: documentário, jornalismo audiovisual, fotografia, relações verbal / visual.

Documentales y periodismo: producciones antiguas pueden ser innovadoras

Resumen: Son ilimitadas la posibilidades expresivas en el campo audiovisual y, sin embargo, la mayor parte de las materias y documentales periodísticos presentados en la televisión o en la Internet sigue formatos convencionales. La propuesta de este texto es buscar estrategias constructivas innovadoras en documentales del siglo pasado, tales como *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper, *Ó xente, pois não* (1976), de Joaquim Assis e *A João Guimarães Rosa* (1969), de Marcelo Tassara. Aun adoptando recorrido cinematográfico, esos tres filmes presentan algunos fotogramas con estética de fotografía fija, incluyendo la forma retrato.

Palabras clave: documental, periodismo audiovisual, fotografía, relaciones verbal/visual.

Documentary and journalism: old productions can be innovative

Abstract: The expressive possibilities in the audiovisual field are unlimited nowadays. Nevertheless, most news stories and documentaries shown on TV and the Internet follow conventional formats. This text examines innovative constructive strategies in documentaries of last century, such as *Chapeleiros* (1983) by Adrian Cooper, *Ó xente, pois não* (1976) by Joaquim Assis and *A João Guimarães Rosa* (1969) by Marcelo Tassara. Even adopting cinematographical formats, this three movies show some photograms with fixed photography esthetics, including the portrait format.

Key words: documentary, audiovisual journalism, photography, verbal/visual relations.

1. A fotografia fixa se move

Voltar a filmes do passado pode ser um percurso produtivo quando se pensa em experimentações de linguagem. Mesmo que se altere a maneira convencional de representação realista, a vinculação com o real permanece, às vezes, ainda mais evidente. A forma documentária vem dos primórdios do cinema e se desdobra em produções cinematográficas, jornalísticas, para canais específicos da TV paga, em matérias do webjornalismo... Por mais que a noção de reprodução do real seja questionada por alguns teóricos e realizadores, a presença do índice, da marca, é o apelo predominante para sua produção e consumo. E índice é cordão umbilical da imagem fotográfica. Este texto trabalha com a idéia de que é possível fugir dos padrões jornalísticos habituais sem perder o caráter de registro.

A discussão da reprodução do real não está entre os propósitos deste texto. Nosso foco volta-se para os produtos jornalísticos que, por sua própria natureza, necessitam

* Este artigo foi redigido a partir de trabalho apresentado no NP Fotografia: Comunicação e Cultura do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em Natal – RN, de 2 a 6 de setembro de 2008.

de elementos utilizados pelo documentário cinematográfico. Além disso, a utilização de fotogramas como se fossem fotografia fixa em dois documentários ou a animação de fotos em outro propicia reflexões sobre uma perspectiva “fotográfica” dentro de uma narrativa audiovisual.

Català desenvolveu uma metodologia própria de analisar as visualidades. Sua obra La imagen compleja (2005) é um verdadeiro tratado sobre a imagem



O documentário jornalístico, tão exigente do imediatismo, das imagens tomadas diretamente, da indicialidade, acaba por se limitar às visualidades óbvias, burocráticas, corriqueiras. O que se vê na televisão ou na internet são formatos padronizados ou pequenas matérias telejornalísticas elaboradas rapidamente, quase sem nenhum trabalho imagístico e de relação verbal/visual. Este trabalho se move em torno de duas questões: a primeira parte da observação de que a representação visual com finalidades documentais geralmente segue formatos estabelecidos ou por uma divisão ficção/não ficção originada e constituída na produção cinematográfica ocidental ou por uma rotina de produção televisiva que se pauta por economia, rapidez, lógica de mercado, obediência a manuais de redação e de apresentação.

Por outro lado, as representações visuais e respectivas linguagens – fotografia, cinema e vídeo e seus elementos de áudio – vêm sendo modificados a cada nova transformação tecnológica, sem que as antigas formas tivessem sido esgotadas ao máximo de suas possibilidades de significação e expressão. Passa-se a novos suportes quando ainda muitas potencialidades nem sequer foram experimentadas: essa é uma característica de nossa era de

multiplicação de mídias e de suportes, com alterações cada vez mais rápidas de nossas formas de comunicação e de disseminação de conhecimento.

Sobreposição de técnicas e de linguagens, substituição de canais de transmissão, convergência de mídias, aceleração, multimídia, alteração de práticas de arquivo: produção, transmissão, armazenamento, recepção, todas as fases comunicacionais sofrem transformações, às vezes ao mesmo tempo. Mesmo assim, percebemos que, nos seus mais de 160 anos, a antiga fotografia química ainda não explorou muitas de suas potencialidades expressivas e também o cinema-documentário, o cinema de ficção, o vídeo, o telejornalismo. Vivemos atualmente uma aceleração tecnológica na comunicação, com efetivas e múltiplas opções de criação e uma produção audiovisual bastante acomodada aos formatos hegemônicos. Com toda a diminuição de custo da captação de imagem e som, as facilidades de edição e transmissão e de inserção na web, as matérias em vídeo ainda são muito convencionais.

Partindo da idéia de que antigas formas não foram totalmente exploradas, a proposta deste texto é buscar no passado algumas produções visuais e audiovisuais filiadas a intenções documentais que trouxeram inovações de linguagem e que poderiam ser reapropriadas hoje por produções jornalísticas e documentárias. E, mais ainda, buscar filmes que trabalhariam particularmente a imagem fotográfica. A recuperação de obras passadas pode ser um percurso metodológico muito produtivo neste tempo de proliferação de imagens descartáveis e banalizadas. Não se trata aqui da reutilização de planos de outros filmes ou de material de arquivo. Tal procedimento foi utilizado por Jean-Claude Bernadet em trabalhos como *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (1995), montado a partir de cenas de outros filmes em que a cidade de São Paulo se fazia presente. Já o filme *Sobre os anos 60* (1999) está construído quase que totalmente com material de arquivo. Bernadet discute esses procedimentos no texto “A migração das imagens” (2004). Aliás, vivenciamos uma

época de migração exacerbada de imagens. O trânsito em muitas direções, as importações e exportações múltiplas com usos em diferentes contextos contribuem para o apagamento dos vínculos indiciários, salientando apenas funções identificatórias. Toda essa movimentação redundante em usos simplistas da imagem, bem ao contrário dos resultados alcançados por Bernadet e outros criadores.

2. Imagem simplista, imagem complexa

No intuito de ampliar e aprofundar os sentidos das imagens utilizadas para fins jornalísticos ou documentais, há muito tempo pesquisamos as relações entre os discursos informativos e o real. Assim, na tese de livre docência “Texto-documentário: espaço e sentidos” (1986), apresentada ao Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da USP, refletimos sobre influências recíprocas entre jornalismo e documentários cinematográficos, histórias de vida, pesquisas antropológicas e textos literários. Desde essa época, orientados de mestrado e de trabalhos de conclusão de curso aventuraram-se em experimentações de linguagens verbais, visuais e audiovisuais.¹ A pesquisa sobre imagens e sobre as conexões verbal/visual vem ocupando grande parte de minha vida acadêmica.

Essas inquietações encontraram eco, entre outros, nos estudos do Josep M. Català, pesquisador de cinema e de fotografia² e professor do Departamento de Comunicação Audiovisual na Universidad Autònoma

de Barcelona. Ao mesmo tempo em que domina as particularidades técnicas da criação cinematográfica, ele tem grande cultura fílmica e profunda erudição sobre a imagem. Desenvolveu uma metodologia própria de analisar as visualidades, que culminou na obra *La imagen compleja* (2005), verdadeiro tratado sobre a imagem. Seu livro desdobra-se em camadas cognitivas que confluem para o conceito de imagem complexa, indo da cultura da imagem para a cultura visual. Assim, a imagem complexa seria um projeto de conhecimento, vital para a evolução humana: “uma imagem que não seja simplesmente ilustração de um conhecimento expressado mediante a linguagem, mas que se converta com esta em co-gestora do conhecimento” (Català, 2005:85).

Català considera que o trânsito da cultura do texto para a cultura da imagem foi muito mais lento que a passagem da cultura da imagem para a cultura visual. E a maré das tecnologias incidiu visceralmente nessa passagem, alterando características de captação, produção, transmissão e consumo. Nessa linha,

As imagens contemporâneas dificilmente são percebidas de maneira isolada, seja porque elas mesmas se apresentam conjuntamente, ainda que pertençam a territórios diversos, organizando constelações visuais como ocorre na televisão, ou porque nossa mirada, que entrou em um regime perceptivo peculiar, se encarrega de agrupar umas imagens com outras (Català, 2005:46).

O movimento desempenha papel importante nesse não-isolamento. Català discorre sobre o que chama de “imagem aberta”:

A imagem aberta está constantemente propondo significados através de novas conexões: significados todos eles válidos, estáveis em seu particular momento. Encontramos, portanto, ante uma eclosão do movimento: movimento das imagens, tanto interna como externamente, movimento do olhar dentro da imagem e entre as imagens, movimento da cognição através de cadeias de significados. Poderíamos dizer que o movimento se liberou do tempo; em consequência, tampouco tem porque estar ligado ao movimento para ser compreendido

¹ Entre esses trabalhos, os mestrados de Helouise Lima Costa, “Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro” (ECA-USP, 1992); Vera Simonetti, “Além das recordações: fotografia e velhice explícita” (ECA-USP, 1989); Letícia Rauen Viana, “Assim na terra como no sol: uma leitura em diagrama” (ECA-USP, 1989) e Cristine M. Albuquerque de Bem e Canto, “Realidades construídas: estudo da imagem fotográfica: documento do real e representação de ficção” (ECA-USP, 2003). Atualmente, a autora coordena o Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura Visual, vinculado ao mestrado da faculdade Cásper Líbero.

² Català é Doutor em Ciências da Comunicação pela UAB, fez pós-graduação em cinema na Califórnia e é autor, entre outros, de *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*, Barcelona: Paidós, 2001 e *Elogio de la paranóia*, San Sebastian: Fundación Kútxa, 1997.

sível. O movimento sem tempo, ainda que não necessariamente sem duração, supõe a possibilidade de revitalizar a condição fixa da imagem, de revitalizar a atuação de suas potencialidades sincrônicas que haviam sido obliteradas pela potência temporal das imagens cinéticas (Català, 2005:47).

3. Imagem e verbo: sincronias, silêncio, expressão

Desde os anos 1980, ao refletir sobre experimentações de linguagem visual que poderiam ser utilizadas com as finalidades jornalísticas e/ou documentais, deparamo-nos com algumas produções fílmicas que até agora conservam a chama da expressividade. Em todas, o trabalho com a presença ou não do verbal é elemento fundante. Todas podiam e podem contribuir para que se ultrapassem os limites da convenção jornalística. John Berger, que pesquisou junto com Jean Mohr outras formas de narrativas com fotografia, considera que a fotografia cita as aparências (Berger e Mohr, 2007:111). E continua: “Todo fotógrafo sabe que uma fotografia simplifica. A simplificação tem a ver com o foco, a tonalidade, a profundidade de campo, o enquadramento (...) Uma fotografia cita as aparências; mas, ao fazê-lo, as simplifica. Essa simplificação pode aumentar a legibilidade. Tudo depende da qualidade da citação escolhida” (Berger e Mohr, 2007:119).

A tendência predominante nas fotografias jornalísticas é a simplificação. Em nossos dias, a multiplicidade e a facilidade de se utilizar imagens aumenta ainda mais a simplificação: as fotos são meramente identificatórias, servem para reconhecimento e, mesmo quando foram feitas especialmente, parecem retiradas de catálogo ou de bancos de imagem. No entanto, Berger aponta que há fotografias que citam brevemente, mas há outras que citam extensamente. Explica que a extensão não tem nada a ver com o tempo de exposição; não é uma extensão temporal: “O que se prolonga não é o tempo, é o significado” (Berger e Mohr, 2007:120).

Os exemplos que apontaremos utilizam a imagem fotográfica extensivamente. Os dois primeiros documentários foram analisados e mostrados como procedimentos expressivos valiosos em nossa tese de livre-docência já referida. *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper, é um documentário que fez parte de pesquisa sobre industrialização no Brasil na área de História da UNICAMP. Trata-se, portanto, de uma obra inserida num prévio universo de investigação. *Chapeleiros* acompanha em longos planos-sequência a rotina de operários dentro de uma fábrica de chapéus – de características industriais muito arcaicas, remontando ao início do século XX – que permanecia praticamente intocada até o ano da filmagem. Há esse primeiro choque: a sobrevivência de antigos processos industriais, não condizentes com a realidade trabalhista da época. Outra grande surpresa é a ausência de texto falado, algo quase obrigatório em documentários e principalmente em reportagens jornalísticas. O documentário exhibe som direto – das máquinas – e apenas num momento há um trecho de música clássica, logo depois da parte inicial. Durante alguns minutos, o espectador espera por uma voz que venha explicar que fábrica é essa, as condições de trabalho etc.

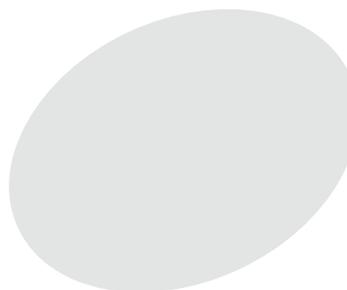
A voz do documentarista ou do locutor em off – detentores do poder de enunciação – não aparece nos quase 30 minutos do documentário. Também não há letreiros identificadores: apenas o título no início e os créditos finais trazem texto verbal. Palavras impressas são focalizadas pela câmera em dois momentos: o nome da fábrica, inscrito num vidro, e um quadro de normas de conduta de operários, com grafia muito antiga.

Os planos-sequência por vezes se demoram em um ou outro personagem, com um enquadramento quase de retrato fotográfico. As cenas inaugurais, de operário dormindo em cima de mesa de metal, remetem a concepções de pintura clássica – quadros de Cristo morto. Não é uma fotografia simplificadora. Vemos uma série de imagens abertas – na conceituação de Català –; há movimentos internos e externos das imagens, movimento do olhar dentro das imagens.

A documentação da jornada de trabalho é minuciosa e plena de sentidos, inclusive de sensações corporais – o vapor, o suor, a precariedade das condições. Ao final, o ruído do vapor como o respirar arquejante de um grande animal acompanha o movimento que a câmera opera com a chaminé da fábrica: o grande monstro vai descansar. Tudo isso sem nenhuma palavra, o que nos permite constatar que não é preciso um texto verbal para relatar essa fábrica. *Chapeleiros* se sustenta admiravelmente como documentário e também poderia ser utilizado, pelo menos em parte, como matéria jornalística. A muleta verbal é dispensável. Por isso, apontamos essa solução não-verbal como uma possibilidade para ampliar as produções audiovisuais de cunho jornalístico ou documental. Até hoje, conforme nos conta Adrian Cooper, o documentário é procurado por sindicatos, por jornalistas, além de pesquisadores da área.³

Outro documentário paradigmático é *Ó xente, pois não* (1976), de Joaquim Assis, realizado para a Fase, uma espécie de precursora das futuras ONGs, que se dedicava a projetos sociais e educacionais. Nele, há muita presença da palavra falada. Mas não é a voz do locutor que discorre sobre o dia-a-dia de uma comunidade de lavradores de um pequeno vilarejo nordestino. Não se sabe a localização exata; muito provavelmente é no interior de Pernambuco – mas esse dado não é relevante como seria se fosse um documentário essencialmente jornalístico. Há cenas de preparo da terra, de colheita, paisagens quase secas, moagem de milho, galinhas, preparação de fibras, fabricação de vassouras, a dificuldade de acesso à água e uma idéia de fundo: a solidariedade, o agir junto. Em alguns momentos, a câmera se fixa num rosto: temos retratos que lembram a estética de uma *Life* ou *National Geographic*. Ouvimos uma colagem de falas – voz de homem, voz de mulher – com vários enunciado-

res. Não há legendas identificadoras. Não existe sincronia entre as falas e as pessoas, isto é, ninguém está sendo entrevistado, não se sabe quem estaria falando – embora se imagine que a voz poderia ser de um ou outro focalizado. Os ouvidos do Sul e do Sudeste demoram um pouco a se acostumar com o sotaque e a música da fala daqueles camponeses. E vamos percebendo como nosso vocabulário é, até certo ponto, pobre ao nos depararmos com pessoas, muitas provavelmente analfabetas, citando orações em latim ou usando construções como “desaparecer” (palavra de consolo de um amigo a outro) ou “separei-me de dizer” (um homem, ao se dar conta que não devia falar coisas das quais não sabia o significado).



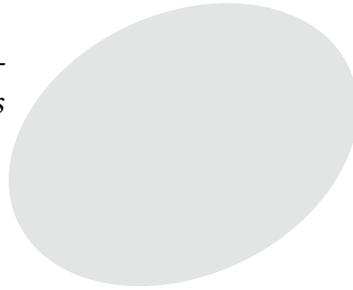
Nas matérias jornalísticas, a voz do repórter costura a narrativa. Em Ó xente, a enunciação pertence aos sujeitos focalizados: ninguém discorre sobre eles

O final do documentário é uma seqüência de tomadas, como se fossem retratos – de homens, mulheres, crianças –, acompanhadas da narração de um sonho de um personagem. Como em *Chapeleiros*, há planos-seqüência e tomadas que são quase fotografias fixas. A grande inovação em *Ó xente, pois não* está na ausência de sincronia entre personagem visto e emissão de voz. Nas matérias jornalísticas, é padrão a voz do repórter que costura a narrativa e a sincronia da imagem com voz do entrevistado, com a devida identificação por meio de legenda. Em *Ó xente*, a enunciação pertence aos sujeitos focalizados: ninguém discorre sobre eles. Esse filme mostra como a sincronia voz / entrevistado não diminui a força documental: tal procedimento poderia ser muito mais utilizado em produções jornalísticas. O movimento da cena e a fala se liberam do tempo indi-

³ *Chapeleiros* foi editado em DVD, em 2007, junto com o *Ó chapéu do meu avô*, vídeo de Júlia Zakia (2004), tendo como título *Encontro de Gerações*, dentro do projeto Programadora Brasil – Central de Acesso ao Cinema Brasileiro, para exibição gratuita em circuito cultural.

cial e mesmo assim não perdem a função de registrar o real. Pelo contrário, as funções documentais da imagem e do som foram realçadas: as séries sonoras e visuais ganharam mais significação. O uso da imagem fixa, ao invés de fragmentar o movimento, também acrescentou sentidos.

A busca de uma arqueologia documental pode trazer muitos sentidos às imagens contemporâneas, ao jornalismo impresso, na televisão e na web



Nos dois documentários, houve alterações no movimento. A condição fixa da imagem fotográfica foi revitalizada ao ser inserida entre planos-sequência, criando uma temporalidade diferida. Tempo e duração articulam um olhar reflexivo, potencializando cognição e consciência.

4. Movimento a partir do estático

Francisco Elivaldo Teixeira aponta⁴ três referências teóricas na bibliografia sobre gênero documental: Arthur Omar prega uma desconstrução da linguagem documental dominante, resultando então num “modelo ficcional”; Jean-Claude Bernadet sustenta que há possibilidade de atingir um real em documentários concebidos como “discursos” construídos no real – um “modelo sociológico”; e Silvio-Da-Rin, com heranças de Grierson e tendências reflexivas: “modelo ilusionista”. Entendemos que propostas embutidas nesses três “modelos” possam trazer inovações a documentários jornalísticos. *Chapeleiros e Ó xente, pois não* operam des-

⁴ No ensaio “Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre” e na introdução ao livro *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, por ele organizado, Francisco E. Teixeira traça linhas histórico-teóricas sobre o fazer documental.

construções nos padrões convencionais, mas o ficcional não dá a tonalidade mais forte, embora faça pequenas aparições. Ambos são discursos construídos com o real. E ambos instigam reflexões sobre o documental.

Mais dois exemplos de documentários construídos a partir de fotos, um com movimento e outro apresentado em formato impresso, merecem ser apontados. Eles propõem significados através de novas conexões bem na linha da conceituação de “imagem aberta” de Josep Català. Marcelo Tassara, professor de cinema da ECA-USP, realizou em 1969 o documentário *A João Guimarães Rosa*, com animação de fotos de Maureen Bisilliat com temas sertanejos referentes a *Grande sertão: veredas*. Coordenado por Roberto Santos, foi produzido pela ECA em 35mm e lançado ainda antes de ser formada a primeira turma.⁵ A inglesa Maureen Bisilliat havia feito importantes reportagens fotográficas para a revista *Realidade*, registrando trabalhadores rurais, catadores de caranguejo e culturas indígenas, temas que continuaram a ser desenvolvidos em sua carreira. As fotos foram filmadas com animação, de maneira tal que, em algumas seqüências, principalmente com bois e cavalos, tinha-se a impressão de que eram imagens em movimento. Textos de *Grande sertão: veredas* lidos por Humberto Marçal e música de Chico Moraes caminhavam com as imagens.

Classificado como documental, essa obra traz indagações a respeito do movimento. A filmagem de cenas de movimento não é imprescindível para o efeito do real: podemos apontar para o referente mesmo através da simulação. Ainda assim, *A João Guimarães Rosa* talvez seja o menos “jornalístico” dos exemplos aqui reunidos.

O outro exemplo é *Si cada vez...*, seqüência de fotos do suíço Jean Mohr (umas poucas de autoria de John Berger) organizada por ele e pelo crítico de arte, escritor e roteirista John Berger, autor de livros inovadores so-

⁵ A Escola de Comunicações e Artes da USP, fundada como Escola de Comunicações Culturais, iniciou seus cursos em 1967; a primeira turma formou-se em 1970.

bre visualidades artísticas e midiáticas. Essa seqüência faz parte do livro *Otra manera de contar*⁶, que reúne reflexões sobre fotografia e algumas “narrativas” fotográficas. Mohr e Berger escrevem em nota que precede as fotos – muitas cenas do campo (muitas da França, algumas de países europeus), trabalhos manuais, algumas fotos de cidades (Palermo, Paris, Genebra, Túnis...), fotos antigas – que é impossível dar uma chave verbal ou uma linha argumentativa para as imagens. Assim, vamos seguindo essa narrativa visual sem que haja legenda com identificação. Eles apenas mencionam, na nota ao leitor, que imaginaram uma protagonista, inventada: uma camponesa nascida nos Alpes, que teria ido à cidade trabalhar em serviços domésticos e depois voltado ao campo. As fotografias seriam como o pensamento de uma anciã que repassa sua vida: o nascer, a infância, o trabalho, a emigração, a morte, a solidão... As fotos não são acompanhadas de qualquer texto; ao final do livro, temos os créditos relativos a cada página, com indicação de objeto e local ou somente o local.

Os autores têm consciência de que as fotos não pretendem ser documentais:

Isto é, não documentam a vida de uma mulher – nem sequer sua vida subjetiva. Foram incluídas fotografias de momentos e de cenas que ela nunca havia podido presenciar. Por exemplo, na longa seqüência relativa ao impacto de uma metrópole em um emigrante nascido num povoado, utilizamos não só fotos de Paris, mas também de Istambul. Todas as fotografias empregam a linguagem das aparências. Neste caso, tratamos de usar tal linguagem não só para ilustrar, mas também articular uma experiência vivida” (Berger, Mohr, 2007:133-134).

Nesse trabalho há deslocamentos temporais, deslocamentos espaciais e a criação de uma espécie de personagem. Ainda assim, não hesitamos em situá-lo dentro do paradigma documentário. No texto “Histórias” (Berger, Mohr, 2007:279-280) do mesmo

⁶ O livro *Another way of telling* foi publicado em 1982. A primeira edição espanhola é de 1997 e a atual, por nós consultada, de 2007.

livro, Berger diferencia fotografia e película. Para ele, as fotografias são retrospectivas – busca-se o que estava ali: os filmes são antecipatórios; esperamos ver o que vai vir em continuação. Nesse sentido, o cinema é uma aventura que avança. E continua: “Ao contrário, se existe uma forma narrativa intrínseca à fotografia fixa, esta buscará o que aconteceu, como ocorre com as lembranças e reflexões (...) A memória é um campo onde coexistem diferentes tempos”.

Marcelo Tassara usou fotos fixas para criar um filme: evidentemente, seus procedimentos se distinguem dos de Berger e Mohr. No entanto, nos dois trabalhos há o vínculo do registro do real. Mais que tudo, o que nos interessa aqui é rastrear algumas possibilidades discursivas que foram utilizadas sob forma de documentário cinematográfico e que hoje poderiam enriquecer produções audiovisuais jornalísticas.

A versão na internet do jornal argentino *Clarín* tem apresentado experimentações no uso da imagem fotográfica, incorporando animações e fazendo conexões inovadoras com falas de entrevistados. Muitas vezes, a fotografia funciona como elemento que direciona a um link. Pequenas entrevistas de editoriais de cidades ou cultura costumam apresentar movimento por meio de zoom numa única fotografia fixa, enquanto ouvimos o áudio com a fala da pessoa em foco. Na seção “Multimedia”, o www.clarin.com veicula fotorreportagens de vários autores e audiovisuais especiais sobre temas políticos e culturais, com montagens que utilizam recursos tecnológicos sofisticados. O documentário *Borges en Clarín* é um excelente exemplo de trânsito entre linguagens verbais e visuais.

Ausência de discurso verbal; uma certa dissociação entre imagem e fala, uso de fotos para montar uma narrativa cinematográfica; incorporação de gravuras e desenhos, fotos documentais sem legendas são “perturbações” de formas estabelecidas de documentar e contar. Essa busca de uma arqueologia documentária é uma metodologia que pode trazer muitos sentidos às imagens contemporâneas, ao jornalismo impresso, ao jorna-

lismo na televisão e ao jornalismo na web.

A revolução tecnológica vem introduzindo novos modos de relação entre os processos simbólicos. Saímos da cultura da imagem e estamos imersos na cultura visual. Ainda assim, compensa muito buscar antigas formas – que continuam inovadoras – para reescrever narrativas visuais e audiovisuais.

Imagens extensivas, imagens abertas, dissociações, associações, seqüências, confron-

tos, rupturas: estratégias de representação que podem ser experimentadas, que podem injetar significação nas milhares de imagens que vemos distraidamente a cada dia.

Uma volta ao passado que não é recuperação histórica, nem somente memória: é a busca da marca. No fundo, estamos atrás de marcas do real, mas não desejamos imagens que sejam apenas marcas. Imagens com força de expressão, imagens para corações e mentes.

Referências

BERGER, J.; MOHR, J. *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
 BERNADET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985
 BERNADET, J.-C. “A migração das imagens”. In: TEIXEIRA, F. E. (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
 BUITONI, D. H. S. “Texto-documentário: espaço e sentidos”. São Paulo: Tese de livre docência apresentada ao Departamento de Jornalismo e Editoração ECA-USP, 1986.

CATALÀ, Josep M. *La imagen compleja: la fenomenologia de la imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Servei de Publicacions, 2005.
 CATALÀ, Josep M. *La puesta em imágenes: conceptos de direcció cinematopogràfica*. Barcelona: Paidós, 2001
 OMAR, A. “O antidocumentário, provisoriamente”. *Revista de Cultura*. Vozes, ago. 1978, pp.5-18
 TEIXEIRA, Francisco E. (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.