

O espaço do documentário e da vídeo-reportagem na televisão brasileira: uma contribuição ao debate

Ivete Cardoso do Carmo-Roldão, Rogério Eduardo Rodrigo Bazi**,
Ana Paula Silva Oliveira****

Resumo

Contribui com o debate existente no interior dos cursos de jornalismo acerca das concepções de produção do documentário e as diferenças e semelhanças existentes entre ele e o vídeo-reportagem, realizada exclusivamente pela e para a televisão. A escassa bibliografia sobre a relação entre documentário e vídeo-reportagem na televisão motivaram o desejo e a necessidade de escrever o presente artigo. A reflexão inicia com a história do documentário na TV brasileira para que seja possível compreender a complexa relação entre cinema, documentário, televisão e telejornalismo. A fim de buscar elementos que auxiliem a discussão, foram analisados três aspectos: abordagem, formato e produção dos dois gêneros.

Palavras-chave: comunicação, documentário, reportagem, telejornalismo

107

Abstract

To contribute to discussion in progress in journalism courses about production's conception of documentary and differences and resemblances between it and the documentary done exclusive by and for television. The insufficient bibliography about the relation of documentary and video reporting on television motivated the wish and the necessity to write this article. The reflection begins with documentary's history on Brazilian television to be possible to understand the complex relation between movie, documentary, television and telejournalism. Three topics were analyzed to search informations to help the discussion: approach, format and the production of both ones.

Key words: communication, documentary, video reporting, telejournalism

*Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, professora de Telejornalismo da Faculdade de Jornalismo da PUC-Campinas, membro do grupo de pesquisa Comunicação e Política. E-mail: carmo-roldao@puc-campinas.edu.br

** Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, professor da Faculdade de Jornalismo e no Mestrado em Ciência da Informação da PUC-Campinas, Líder do Grupo de Pesquisa em Produção e Uso da Informação. E-mail: bazi@puc-campinas.edu.br

*** Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, professora da Faculdade de Jornalismo da PUC-Campinas. E-mail: anaoliveira@puc-campinas.edu.br

1. Documentário na televisão: um panorama histórico

O documentário na televisão começa a ter um certo destaque a partir da década de 1970 com as produções do Globo Shell Especial, Globo Repórter, as produções realizadas pela TV Cultura, além dos documentários produzidos por produtoras independentes.

O Globo Shell Especial[1] inicia-se com a realização por uma produtora independente, a Blimp Filmes, do documentário “São Paulo Terra do Amor” (1971) foi encomendado pela Rede Globo com o intuito de homenagear a cidade de São Paulo e conquistar o mercado paulista. Rodado em 35mm, foi dirigido por Carlos Augusto Oliveira. Com o bom resultado obtido, um dos diretores da emissora, o publicitário João Carlos Magaldi, também dono da conta da Shell, sugere uma série mensal de dez documentários com temas variados para ser exibida inicialmente às 23h. Por causa do sucesso, o programa foi antecipado para às 21h, o que garantiu a marca de 60 pontos de audiência. A partir desse núcleo, surge o “Globo Repórter”. O programa se destacava pela diversidade estética e narrativa, apostando muito mais nas perguntas e dúvidas do que nas respostas.

Em 07 de agosto de 1973, estreia o documentário Os Intocáveis no “Globo Repórter”, da Rede Globo, a respeito da Seleção Brasileira. De acordo com Beth Formaggini [2], o programa “é o prenúncio de um espaço raro de liberdade que se abria para a televisão brasileira em plena ditadura militar”.

Ainda em 1973, cria-se, no Rio de Janeiro, o Núcleo de Reportagens Especiais da Globo. Dirigido pelo cineasta Paulo Gil Soares de 1973 até 1982, era formado por vários cineastas, como Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Eduardo Scorel, com forte influência do Cinema Novo. No ano seguinte, o cineasta João Batista de Andrade recebe o convite para criar a Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo .

Nesse período, a produtora Blimp Filmes vende documentários para a Globo e, dessa forma, foi possível criar uma equipe fixa com equipamentos de qualidade e recursos para as pesquisas, filmagens e montagem dos programas em película. Na época, alguns cineastas foram contratados pela produtora, entre eles Maurice Capovilla, Sylvio Back, Roberto Santos, Getúlio Oliveira, León Hirszman, Denoy de Oliveira e Hermano Penna.

A partir de 1974, os núcleos de reportagens especiais do Rio, São Paulo e os programas realizados pela Blimp Filmes passam a se submeter ao Departamento de Jornalismo da emissora, dirigido por Armando Nogueira. Esse período é marcado pela censura externa. Nota-se, na linguagem do documentário, a presença de elementos advindos da linguagem cinematográfica como o uso de atores na reconstituição de fatos narrados e uma preocupação estética em relação aos enquadramentos e movimentos de câmera. Além disso, essa linguagem influencia a telenovela brasileira. Destacam-se nessa época os documentários “Retrato de Classe” (1977) de Gregório Bacic, “Wilsinho Galiléia” (1978) de João Batista de Andrade e “Teodorico, o Imperador do Sertão” (1978) de Eduardo Coutinho, entre outros. O cineasta João Batista de Andrade [3] comenta essa fase:

Havia uns problemas estruturais, pois eram três poderes: a Blimp, Paulo Gil no Rio e o núcleo de São Paulo. Mas o mesmo entusiasmo ocorria em todas as frentes, pois os diretores conseguiram encontrar um caminho onde podiam realizar um trabalho autoral e com enorme repercussão nacional. Os programas tinham uma qualidade que assegurava a audiência da TV.(...) Foi um grande momento da TV e um momento raro do documentário brasileiro, uma continuação do movimento para dentro do país que havia se iniciado com o Cinema Novo e com a Caravana Farkas.

Em 1976, com a chegada de equipamentos portáteis, o Departamento de Jornalismo da Rede Globo adota o formato U-Matic. No entanto, o “Globo Repórter” continua em película. A primeira alteração realizada no formato do programa nesse período diz respeito ao conteúdo. O “Globo Repórter” passa a adotar quatro assuntos diferentes no mesmo episódio para tentar melhorar a audiência. Mesmo assim, não obtém bons resultados e, em 1981, sai do chamado horário nobre e passa a ser exibido aos domingos, às 22h30.

O programa, apesar das tentativas de ampliação dos temas, não conseguiu melhorar seu desempenho e foi interrompido em 1982. No entanto, retorna no ano seguinte substituindo o filme por vídeo e, com isso, realiza alterações no processo de trabalho com o intuito de baratear os custos de produção e possibilitar um maior controle da emissora

sobre o material produzido. A censura passa a ser não apenas externa por causa da ditadura, como anteriormente, mas também interna no que diz respeito ao conteúdo e à linguagem adotada nos documentários. O repórter passa a ter um destaque maior que os cineastas. De acordo com Guga Oliveira[4]:

O repórter sem dúvida delimita o que deve ser interpretado sobre o assunto, restringindo as múltiplas formas de olhar e ouvir que o cinema possibilita. Da película para o vídeo, houve uma mudança de enfoque. Hoje, então, nem se fala: tem jacaré, urubu, uirapuru, macaco na Índia. Virou uma coisa de audiência, mais do que de conteúdo. Temos grandes aventuras do homem brasileiro para serem colocadas na televisão, mas o desgaste com a Globo por causa de temática e de censura propiciou o afastamento da produção independente.

Entre os anos de 1983 e 1986 com Roberto Feith como editor-chefe, ainda houve uma tentativa de manter um formato documental. No entanto, a partir de 1986 com a entrada de Jorge Pontual no cargo, o programa dispensa a linguagem cinematográfica e substitui um tema único por três ou quatro matérias diferentes. O padrão do “Globo Repórter” passa a ser o do *60 minutes* da TV norte-americana. Dessa maneira, a figura do repórter herói entra em cena e passa a minar o trabalho dos cineastas.

Para Pontual (1994, p.97) essa alteração no formato foi necessária, pois “o público de massa, que é o alvo da televisão comercial, seja nos Estados Unidos ou no Brasil, não tem capacidade de se concentrar muito tempo num assunto só e prefere a variedade” e, além disso,

as pessoas têm uma necessidade muito grande de informações que sirvam para o seu dia-a-dia. A competição é muito grande, há várias opções de programas na televisão, e o telespectador tem pouco tempo. Por isso, em geral, escolhe aquilo que possa de alguma forma melhorar sua vida, como matérias sobre vitaminas, saúde do bebê e assuntos familiares em geral, que são mais apreciados que os temas abstratos.

Ainda de acordo com o autor, além de ser um programa jornalístico, o “Globo Repórter” é também espetáculo e, por isso, deve ser bem produzido e atraente do ponto de vista das imagens.

Assim, a produção independente é afastada e, com ela, a linguagem cinematográfica. Ao comentar essa mudança, Eduardo Coutinho [5] enfatiza que “o programa tornou-se asséptico, integrado, neutralizado. Lógica do processo industrial da homogeneização e da rentabilidade a qualquer preço. O cinema fica, mas a reportagem morre amanhã”.

Ao refletir sobre o documentário na TV brasileira, torna-se indispensável citar o programa Hora da Notícia, veiculado pela TV Cultura, em 1972. De acordo com Andrade (2002, p.64):

Era, apesar de tudo, o cinema feito para a TV. Eram pequenos documentários de 3, 4 e até 7 minutos feitos num só dia por um profissional de cinema que procurava enfrentar as questões da narrativa, da CAM, do significado das palavras e das imagens num filme”.

A produção de documentários da rede concentra-se, mais recentemente, no Nudoc. Fundado em 1998, o Núcleo de Documentário da TV Cultura produz documentários que divulgam os mais genuínos valores da cultura nacional, tratando temas de importância fundamental para o desenvolvimento da cidadania.

Um dos programas produzidos pelo Nudoc era o “Caminhos e Parcerias”. Semanal e com 30 minutos de duração, era composto por uma equipe de 11 pessoas que viajava pelo Brasil atrás de projetos que mostravam uma saída para uma vida melhor. Estivessem eles no meio do caminho, ou apenas começando, o importante era revelar que, em meio às dificuldades, esses projetos, ao buscarem unificar comunidades em torno da educação, saúde e geração de empregos, revelavam um Brasil pobre, mas com desejos de mudanças. Pobreza aqui não se refere a apenas falta de comida, luz ou água, mas também de leitura, letras e saber. E é essa nova esperança que a equipe do Caminhos e Parcerias registrava: projetos feitos com a ajuda de empresas privadas, universidades, prefeituras e governo federal.

Um fato desperta a curiosidade. Embora o programa “Caminhos e Parcerias” tenha sido realizado pelo Nudoc e estivesse indexado como documentário, algumas premiações recebidas pelo programa referiam-se a ele como reportagem. Como exemplo, temos os episódios “Trabalho Infantil” e “Quase o Peso de um Passarinho”, vencedores do XXII

Prêmio Vladimir Herzog nas categorias Melhor Reportagem de TV e Melhor Imagem de TV do ano 2000.

O Nudoc possui estrutura própria, com recursos técnicos e humanos para a produção de documentários, mas também é um canal de integração para a produção independente. Esse investimento e incentivo por parte da TV Cultura pode ser notado na própria grade de programação da emissora que veicula filmes co-produzidos ou produzidos por ela.

No entanto, nas TVs por assinatura os documentários encontram um espaço maior. De acordo com Galdini (2003), no início dos anos 90, período marcado pelo governo Fernando Collor de Mello e pelo final da Embrafilme, a TV a cabo foi introduzida no país e, dessa maneira, os documentaristas viram mais um espaço para veicular seus filmes. Um dos canais pioneiros nessa iniciativa foi o GNT, da Globosat. Assim como a TV Cultura, esse canal também participa da co-produção de alguns filmes, como foi o caso de “Futebol” de João Moreira Salles. Criado inicialmente para ser uma série de três programas para o canal, foi transformado em um filme.

112

2. Documentário: em busca de uma definição

O termo documentário foi utilizado pela primeira vez nos anos 20 pelo sociólogo John Grierson no jornal *The New York Sun* ao comentar os filmes de Robert Flaherty. Nessa publicação definiu o gênero documentário como o “tratamento criativo da realidade”. De acordo com Ramos (2001, p.197):

definir o que é documentário, na realidade, faz parte de uma estratégia provocativa, de conquistar espaço mexendo os cotovelos. O pensamento analítico que assume a possibilidade de uma definição do campo documentário, trabalha basicamente com dois conceitos centrais: o de ‘proposição assertiva’ e o de ‘indexação’.

Os dois conceitos são trabalhados por Noël Carroll e Carl Plantinga[6]. Ambos abordam os filmes de não-ficção (modo como preferem chamar os documentários) pelo viés da objetividade e da verdade. De acordo com Plantinga (apud DE GRANDE, 2004, p. 68),

uma maneira mais clara de definir a proposição assertiva “é dizer que os filmes de não-ficção afirmam uma crença de que dados objetos, entidades, circunstâncias, eventos ou situações ocorrem (ocorreram) ou existem (existiram) no mundo real da forma como foram retratados”.

Criado por Noël Carrol e também utilizado por Plantinga (apud DE GRANDE, p. 69), o conceito de indexação refere-se a

um conjunto de procedimentos que roteiristas, diretores, produtores, distribuidores e exibidores aplicam ao filme, geralmente na forma explícita de títulos, créditos, chamadas, cartazes, *press-releases*, através da imprensa e até do boca-a-boca, de modo a orientar o espectador para o que vai assistir.

Apesar dos conceitos apontarem para alguns caminhos, o uso do termo documentário gera controvérsias entre os principais estudiosos. Carl Plantinga, por exemplo, refere-se a esse tipo de filme como proposição assertiva, enquanto Noël Carroll prefere o termo filme de “não-ficção”, em vez de documentário. Por outro lado, teóricos como Bill Nichols e Michael Renov, adotam o termo, mas recusam-se a aceitar que existam fronteiras claras entre filmes de ficção e de não-ficção, pois consideram o documentário como um gênero cinematográfico (aventura, comédia, drama) que dificulta que essas fronteiras sejam estabelecidas.

No entanto, em meio a essa discussão, alguns conceitos são relevantes para compreender as peculiaridades do gênero. Ao entender que o documentário representa aspectos do mundo histórico a partir de uma perspectiva ou ponto de vista, Nichols (2001, p.50) define o que entende como voz do documentário :

Por voz eu entendo algo mais restrito que o estilo: aquilo que nos transmite uma percepção do ponto de vista social de um texto, a maneira como nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, voz não se restringe a um código ou a uma característica, como um diálogo ou um comentário falado. Voz talvez seja semelhante àquele padrão intangível formado pela interação de todos os códigos de um filme e se aplica a todos os tipos de documentário.

Dessa maneira, entendemos a voz como as escolhas realizadas pelo documentarista no processo de produção do documentário, o que não se limita somente ao que é dito pelo narrador e/ou pelos entrevistados. Nichols estabelece quatro meios de constituição da voz: a construção imagética, o som, a cronologia dos eventos e o modo de representação.

A construção imagética engloba as escolhas de imagem feitas pelo documentarista e dizem respeito a ângulos, enquadramentos, movimentação de câmera, filtros e lentes a serem usados e a utilização de imagens de arquivos, filmes e fotografias.

O som não é entendido apenas como um mero elemento de ilustração. Deve-se dar importância às vozes presentes no documentário sejam *off* ou não. Em relação à música, esta pode ser diegética (ajuda a compor o sentido da história narrada) e não diegética. O som ambiente deve ser utilizado de maneira a criar novas linguagens e as trilhas devem ser pensadas de maneira a compor um ambiente sonoro.

A cronologia dos eventos diz respeito ao tempo de duração do filme, dos planos e, principalmente, ao tempo dedicado para cada sonora.

114

A partir de sua postura metodológica diante da realidade abordada, o documentário pode apresentar características diferenciadas. A essas chamamos de modos de representação. São seis: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Vale ressaltar que não são puros e que cada modo corresponde a uma maneira peculiar de representar o mundo. Nichols (2001, p.99-100) assim os define:

Esses seis modos estabelecem uma moldura maleável de filiação dentro da qual os indivíduos podem trabalhar; determinam convenções que um certo filme pode adotar; e suprem certas expectativas que os espectadores crêem que serão preenchidas. Cada modo possui exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos.

O modo expositivo preocupa-se mais com a defesa de argumentos do que com a estética e a subjetividade. Os documentários com essa característica, predominante, têm como marca diferencial a objetividade e procuram narrar um fato de maneira a manter a

continuidade da argumentação. Para isso, um dos recursos é o casamento perfeito entre o dito e o mostrado. A narração, nesse tipo de documentário, é intitulada de “voz de Deus”. Muito difundido entre nós, são exemplos desse modo de representação os documentários realizados pela BBC e *Discovery Channel*.

Ao contrário do modo expositivo, o modo poético evidencia a subjetividade e se preocupa com a estética. Há uma valorização dos planos e das impressões do documentarista a respeito do universo abordado. Em relação à construção do texto, podem-se usar poemas e trechos de obras literárias. O mesmo acontece em relação aos enquadramentos e movimentação de câmera. São utilizadas imagens congeladas, em câmera lenta, fusões, etc.

No modo observativo, o documentarista busca captar a realidade tal como aconteceu. Para isso, evita qualquer tipo de interferência que caracterize falseamento da realidade. Baseado no *Direct Cinema* norte-americano, apenas há um registro dos fatos sem que o documentarista e sua equipe sejam notados. Dessa maneira, há pouca movimentação de câmera, trilha sonora quase inexistente e não há narração, uma vez que as cenas devem falar por si mesmas. De acordo com Nichols, o filme “O Triunfo da Vontade” (1934), dirigido por Leni Riefenstahl, sobre a convenção do partido Nacional-Socialista Alemão daquele mesmo ano é um exemplo desse modo.

O modo participativo, como o próprio nome sugere, é marcado por mostrar a participação do documentarista e sua equipe. Dessa forma, torna-se um sujeito ativo no processo de gravação/filmagem, pois aparece em conversa com a equipe e provoca o entrevistado para que este fale. Assim como uma “mosca na sopa”, incomoda e evidencia sua presença.

O modo reflexivo deixa claro para o telespectador quais foram os procedimentos da filmagem, evidenciando a relação estabelecida entre o grupo filmado e o documentarista. Nos filmes em que esse modo de representação prevalece nota-se como é a reação do grupo pesquisado diante da câmera e do seu realizador.

O modo performático caracteriza-se pela subjetividade e pelo padrão estético adotado, utilizando as técnicas cinematográficas de maneira livre. Pertencem a esse modo os filmes de vídeo-arte e cinema experimental e vanguarda.

Ao entender que o documentário deve revelar um aspecto da realidade e produzir conhecimento sobre esta, Souza (2001, p. 305) afirma que “os jornalistas desconhecem a tradição documentária e denominam ‘documentário’ a qualquer reportagem com mais de 5 minutos de duração”.

3. Documentário e vídeo-reportagem

Atualmente, nos estudos da área de telejornalismo, ao buscar definições para vídeo-reportagem e documentário, tem-se uma polêmica. Pode-se afirmar que a linha divisória entre os dois tipos de produção é tênue e, possivelmente, não haverá, em curto espaço de tempo, um consenso. Com o intuito de pensar as semelhanças e diferenças entre os dois gêneros são levantados três aspectos: abordagem, formato e produção. Entretanto, ambos não devem ser analisados de forma isolada.

No que se refere à abordagem é possível categorizar algumas semelhanças e diferenças que podem orientar o produtor iniciante na hora de decidir qual caminho seguir. A primeira semelhança é que os dois modelos de produção – vídeo-reportagem e documentário – têm como principal objetivo contar uma história, premissa básica da reportagem no telejornalismo: contar uma história com começo, meio e fim.

O segundo ponto em comum é que tanto o vídeo-reportagem quanto o documentário, diferentemente da reportagem cotidiana (diariamente produzida para os telejornais), buscam o aprofundamento, a busca pelas causas e conseqüências do tema em questão. Se os dois produtos se propõem a contar uma história e buscam o seu aprofundamento, então, qual é a diferença de abordagem?

Vizeu (2000, p. 80) apresenta o conceito de noticiabilidade entendido como “o conjunto de elementos pelos quais a empresa jornalística controla e administra a quantidade e o tipo de acontecimentos, entre os quais vai selecionar as notícias(...)”.

Portanto, a primeira diferença observada é que o vídeo-reportagem segue a linha editorial de determinada emissora e, via de regra, é solicitado a partir da reunião de pauta, ou seja, de um elenco de assuntos definidos como prioritários para a mesma. A sua abordagem (pauta) tem origem a partir de uma discussão mais ampla de um coletivo, de uma equipe de produção de um determinado programa.

Já o documentário tem carácter autoral. Mesmo quando não é realizado por um diretor cinematográfico, mas por uma emissora, que possui um núcleo de documentários, ou por uma produtora independente, a autoria do documentário sempre é evidenciada: seja na escolha do tema, na construção do roteiro e também na direção.

Uma segunda diferença reside que mesmo o vídeo-reportagem não estando diretamente relacionado ao factual, indiretamente sempre vai ter uma relação com algum assunto que esteja em pauta na mídia. Isso porque a linha editorial das emissoras de televisão segue uma lógica de que o interesse do telespectador será maior na medida em que os assuntos das grandes reportagens estejam – de alguma forma – ligados aos fatos que acontecem naquele período.

No caso do documentário, a ligação com o factual é totalmente dispensável. O factual é apenas ‘tolerado’ como desencadeador do processo. Como exemplo, podemos citar o documentário “BENTO XVI – O novo Papa”, exibido no Canal GNT (TV por assinatura) em agosto de 2005, pouco tempo depois de sua escolha.

No entanto, a lógica da opção por um tema para a produção de um documentário é outra. A procura é exatamente pela descoberta de histórias e pessoas que deixaram de ser contadas e mostradas e que possuem importância para a sociedade. Não a importância imposta pela chamada *agenda setting*, mas uma importância cultural e social. Além disso, o documentário, muitas vezes, é reconhecido pelo seu carácter histórico, ou seja, a importância que se dá para a reconstrução da história, contados com base em documentos orais e escritos. De acordo com José (2003, p.4):

Diferentemente da História Oral, para quem o documento é uma peça escrita utilizável para estudo e para dele depreender uma possível escrita da História, o documentário é uma estrutura textual que usa o documento como consulta, retirando dele os dados concernentes aos aspectos que serão trabalhados no texto, [...] o documento não precisa ser exclusivamente escrito, ele pode ser substituído eficazmente pelo depoimento oral...

Em um terceiro momento, é importante salientar também que a postura do profissional que vai a campo determinado a fazer um vídeo-

reportagem ou um documentário é diferenciada, até pelas próprias condições colocadas anteriormente.

Com isso, o vídeo-reportagem será desenvolvido com neutralidade, pelo menos aparentemente, com o intuito de mostrar os fatos; enquanto o documentário expõe apresenta sugestões e críticas à leitura do tema abordado.

De acordo com Melo (2002, p.5), se a questão do uso do discurso real aproxima documentário e jornalismo, o mesmo não acontece com a parcialidade: “enquanto o jornalismo busca um efeito de objetividade ao transmitir as informações, no documentário predomina um efeito de subjetividade, evidenciado por uma maneira particular do autor/diretor contar a sua história”.

Um quarto fator que é relevante no que se refere às diferenças entre o vídeo-reportagem e o documentário é que o primeiro se preocupa mais em responder todas as perguntas feitas a partir de um roteiro ou de uma pauta e se propõe a deixar o telespectador totalmente “satisfeito”. Enquanto o segundo tem como premissa levantar questionamentos, inquietações que possam servir para reflexão posterior do espectador, que também poderá ser um telespectador. Afinal, é possível assistir a um documentário na televisão, mas muito dificilmente um vídeo-reportagem no cinema, pois é uma produção própria da televisão, enquanto o “verdadeiro” documentário pôde ser adaptado a ela, mas não perdeu a sua tradição cinematográfica.

Ao discutir o crescimento dos documentários nos cinemas, o cineasta José Padilha indica que uma parcela do público ainda está interessada em filmes socialmente engajados e que os filmes de ficção não satisfazem totalmente essa demanda. Vale notar que é evidente que nunca o vídeo-reportagem é produzido a partir da lógica de pauta do telejornalismo diário irá cobrir também tal demanda.

No que se refere ao formado, é importante salientar, antes de tudo, que a produção em vídeo deve ser entendida como uma ‘estrutura de códigos alternados’, isto é, não há uma estrutura “genética” que identifique única e exclusivamente a totalidade da produção em vídeo, tamanha são as possibilidades de novas formatações, proporcionadas pela constante geração tecnológica, e a criação de idéias dos sujeitos envolvidos. De acordo com Machado (1997, p.7):

O termo *video* abrange o conjunto de todos esses fenômenos significantes que se deixam estruturar na forma simbólica da imagem eletrônica, ou seja, como imagem codificada em linhas sucessivas de retículas luminosas. Nesse sentido, abrange isso que convencionalmente nós chamamos de *televisão*, ou seja, o modelo *broadcasting* de difusão da imagem eletrônica.

Entretanto, é possível apontar caminhos que auxiliam a compreensão do tipo de produção em vídeo realizado em jornalismo, principalmente no que diz respeito ao formato.

No vídeo-reportagem tem-se a possibilidade da utilização da estrutura clássica da reportagem em televisão, ou seja, a construção de *off's* (textos), sonoras (entrevistas) e passagem (ns) do repórter. Os *off's* devem ser construídos depois da gravação das imagens (a partir de um roteiro de gravação) e com as recomendações das técnicas do texto de televisão. É importante salientar ainda que no vídeo-reportagem, recursos do chamado jornalismo literário já são utilizados, porém, com certa timidez. As fontes que darão as entrevistas (previamente selecionadas), além de fornecer informações primordiais, devem ser alocadas durante o vídeo com a finalidade de dar sintonia à estrutura que está em construção. O vídeo-reportagem, normalmente, pode ter uma ou mais passagens; mas existem também aqueles que, simplesmente, abnegam-se desse recurso. Tudo depende da roteirização pretendida.

Já o documentário admite também a variedade de formas de construção da narrativa, que vai depender da maneira como se dá a postura metodológica da equipe diante da realidade a ser representada, conforme visto nos modos de representação do documentário propostos por Bill Nichols(2001). Nota-se, contudo, que a estrutura *off* e sonora é normalmente utilizada; a narração em *off*, sem sonora também pode ser observada, como, por exemplo, nos documentários do *National Geographic Channel*, embora este formato seja mais raro; a passagem também pode ser ou não utilizada no documentário, entretanto também não é o mais usual. Sendo assim, é possível afirmar que no documentário há uma busca pelo aprofundamento do assunto e a forma de fazê-lo depende de sua roteirização. Há, ainda, a utilização de outros recursos de linguagem que expressem a idéia que se quer transmitir como trechos

de poesia, cartas, trechos de obras literárias, etc. (em *off* ou mesmo em GC).

No caso de produção em vídeo que se utiliza de depoimento, a ausência de *offs* e a utilização da voz e imagens das fontes, figuram-se como um formato a ser utilizado no documentário. No entanto, a produção desse tipo de vídeo requer cuidados especiais: a seleção de fontes necessita ser muito planejada, pois são elas que darão estrutura ao vídeo; o roteiro de perguntas deve ser realizado com continuidade, ou seja, obedecer a uma seqüência de sonoras, levando-se em consideração o que a primeira fonte disse de importante, passando para a segunda e, assim, sucessivamente. Tal procedimento dará mais tempo à edição final, que neste formato, exige a decupagem na íntegra das sonoras.

A pesquisa bibliográfica prévia irá mostrar aos produtores do documentário a possibilidade de reconstituir os fatos e fornecer novas interpretações e atualizar informações. A reconstituição de um assunto pode ser realizada por meio de fotos, imagens de arquivo, documentos, novas imagens e sonoras, produzindo ambientes e situações (cenários) que mostrem fielmente o momento que quer reconstituir, admitindo, até mesmo, a participação de atores.

Parte integrante de qualquer produção em vídeo, a trilha sonora, por vezes, é selecionada na última hora. Um erro que pode desarticular toda estrutura que antes foi pensada. A trilha, assim como a qualidade do texto e das imagens, é essencial para a boa condução do vídeo.

O tempo de duração do vídeo-reportagem varia de acordo com o espaço destinado à produção e a linha editorial do programa em que ele será veiculado. Como visto, o campo de ação do documentário é bem amplo e, por isso, o tempo de duração fica aberto à interpretação individual dos produtores. Mas, comumente, o documentário é maior que o vídeo-reportagem, até porque se espera dele um maior aprofundamento. Assim, ao analisar o formato, remete-se ao estudo da construção da voz do documentário proposto por Nichols (2001).

O processo de produção nos dois gêneros até se assemelha, mas apresenta diferenças em vários pontos. No documentário inicia-se a produção a campo com um roteiro definido, mesmo que seja um pré-roteiro. Já o vídeo-reportagem se desenvolve à medida que a reportagem é apurada.

Ao entender que o documentário deve revelar um aspecto da realidade e produzir conhecimento sobre esta, como pontua Souza(2003), torna-se necessário compreender seu método de construção e suas características investigativas. Com esse intuito, o autor aponta quatro fases da realização: pré-produção, produção, pós-produção e distribuição. Embora o autor saliente que esse é um procedimento metodológico para a construção de documentários, é possível utilizá-lo, também, para o vídeo-reportagem.

Entende-se por pré-produção a fase de planejamento. Nessa etapa serão desenvolvidas as pesquisas necessárias para a composição do vídeo que devem incluir o levantamento de todas as informações disponíveis sobre o assunto focado: dados bibliográficos, pré-entrevistas, imagens de arquivo, visitas a campo, etc., o desenvolvimento do pré-roteiro(que permitirá a organização das idéias e dos resultados da investigação preliminar no formato de uma história) e o planejamento técnico da produção, incluindo o orçamento e todos os serviços e materiais que devem ser utilizados durante o processo.

Nota-se, também, a importância da delimitação do tema com o intuito de saber qual é a história a ser contada. É importante a definição do público-alvo do produto. Essa etapa é semelhante tanto para o documentário quanto para o vídeo-reportagem.

Na fase de produção é realizada a execução do planejamento. Aqui serão gravados os depoimentos por meio da utilização de recursos técnicos e dos elementos da gramática televisiva. Nesse momento, o processo produtivo entre o documentário e o vídeo-reportagem começa a apresentar diferenças. De acordo com Souza (2002, p. 265-66):

Os manuais de produção de filmes documentários consultados são semelhantes ao afirmar a importância da pesquisa preliminar e a organização do roteiro; há uma rigidez maior em se determinar as fases e a duração de cada fase do trabalho, nos documentários produzidos em estruturas de emissoras de televisão(...)As fases da realização documentária são semelhantes às fases de qualquer produção audiovisual, embora, devido às características investigativas, existam procedimentos específicos.

Entre esses procedimentos específicos na produção do documentário, está a elaboração do roteiro, ou o pré-roteiro. No vídeo-reportagem são produzidas as pautas, que também são definidas durante

o planejamento. No entanto, mesmo após as pré-entrevistas, essas pautas podem gerar outras, não definidas anteriormente, pois durante a elaboração da reportagem as fontes podem abrir novos esclarecimentos que venham a gerar mudanças de rumo e, conseqüentemente, no roteiro, que só vai ser concluído após o cumprimento de todas as pautas.

No processo de gravação existem semelhanças nos recursos de movimentação de câmera e na escolha dos planos. No entanto, também existem diferenças, pois no documentário ao se elaborar o roteiro, a movimentação e os planos já são previamente definidos, embora possam sofrer alterações no decorrer da gravação. No caso do vídeo-reportagem os planos e movimentos de câmeras são definidos no momento que se cumpre a pauta, ou seja, no instante em que se faz a gravação.

122 Pode parecer que em função das diferenças existentes na elaboração do roteiro e no processo de captação, que também haveria diferença no momento da pós-produção. Porém, isso não ocorre. O fato de já ter os planos e movimentos de câmera previamente definidos no roteiro do documentário pode facilitar o processo. No entanto, o roteiro de edição, nos dois casos, terá de ser elaborado após a decupagem do material bruto, pois é ela que vai auxiliar no processo de escolha das imagens e também dos trechos de depoimentos que vão ser usados.

No vídeo-reportagem os recursos de efeitos e da computação gráfica podem ser utilizados com ressalvas, pois o primordial é a contextualização da informação que se quer transmitir. Por isso, utiliza-se, principalmente, corte seco e fusões de imagens. Já no documentário os recursos de edição podem ser utilizados com mais liberdade, sem perder de vista, entretanto, o bom senso e a estética.

Considerações finais

Após esse levantamento sobre as possibilidades de abordagem, formato e produção do vídeo-reportagem e do documentário, algumas questões ainda permeiam as discussões sobre o segundo: o documentário pode ser considerado um gênero jornalístico? Podemos dizer que existe o documentário jornalístico e o não-jornalístico? Ou ainda, o documentário usa elementos do jornalismo em alguns casos e em outros não?

O objetivo deste artigo, contudo, não foi o de responder a estas questões, mas, conforme pontuado anteriormente, elencar diferenças e semelhanças entre o vídeo-reportagem e o documentário para auxiliar espectadores e novos produtores a identificar que tipos de produção assistem e realizam.

Ao realizar uma comparação com o jornalismo impresso, é possível afirmar que o vídeo-reportagem está para a grande reportagem publicada em alguns jornais e nas revistas semanais, assim como o documentário está para o livro-reportagem.

Nota-se que no Brasil existe um modelo que segue o padrão Global de documentários, no qual, o repórter pode aparecer e a produção é mais coletiva e um modelo que segue a linha do cinema, mais experimental, livre, criativa e autoral.

Entretanto, algumas produções como os episódios do programa Caminhos e Parcerias, da TV Cultura, conduzido à época pela jornalista Neide Duarte, mesclavam os dois formatos. Uma iniciativa importante já que aliava um conteúdo que remete às primeiras experiências dos cineastas na TV e a técnicas consagradas da televisão. Sendo assim, concordamos com as conclusões da Mostra “É tudo verdade”, de 2002:

É urgente que nos livremos das armadilhas conceituais que já levaram muitos a condenar o meio televisivo como nocivo ao cinema., como espaço inevitavelmente menor de expressão cultural. Não se trata de combater a TV, mas de repensar estratégias necessárias para sua retomada pela multidão de criadores de imagens relegados a baixar a cabeça diante do poder estético das grandes emissoras.

Por fim, registra-se, então, que torna-se urgente publicações e estudos que debatam e interpretem o presente assunto. Todo esse percurso merece ser analisado por outros pesquisadores, interessados, sobretudo, no movimento de fortalecimento da pesquisa em televisão e jornalismo.

Notas

[1] Disponível em: <<http://www.itsaltrue.com.br/2002/>>. Acesso em: 27 ago. 2005.

[2] FORMAGGINI, Beth. **Catálogo do 7º Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade**, p.92

[3] ANDRADE, João Batista de. **Depoimento**, p.2 disponível em <http://www.itsaltrue.com.br/2002/> Acesso em: 27 ago 2005.

[4] OLIVEIRA, Guga de. **Depoimento**. p.2 disponível em <http://www.itsaltrue.com.br/2002/>. Acesso em: 27ago 2005.

[5] COUTINHO, Eduardo. **Depoimento**.p.1. disponível em <http://www.itsaltrue.com.br/2002/>. Acesso em: 27 ago 2005.

[6] Noël Carrol é professor de Filosofia da Arte na Universidade de Wisconsin, em Madison, EUA e Carl Plantinga é professor Adjunto de Cinema do Hollins College

Referências

ANDRADE, João Batista de. **O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

BARNOUW, Erik. **Documentary: a history of the nonfiction film**. New York: Oxford University Press, 1993.

COUTINHO, Eduardo. O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade. In: **Projeto História**, São Paulo (15), abr. 1997.

DE GRANDE. Airton Miguel. Documentário: um fazer com fronteiras moveáveis. In: **Sujeitos barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros**. 2004. 258f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

JACOBS, Lewis. **The documentary tradition**. New York: W.W. Norton & Company, 2nd edition, 1979.

JOSÉ, Carmem Lúcia. **História Oral e documentário Radiofônico: distinções e convergências**. Trabalho apresentado no Núcleo de Mídia Sonora, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo horizonte/MG, 2003

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MELO, Cristina Teixeira V. **O Documentário como Gênero Audiovisual**. Trabalho apresentado no Núcleo de Pesquisa

Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introduction to Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

PADILHA, José . O Gênero Contundente. In **Revista Bravo**, p. 2, 2004.

PONTUAL, Jorge. Reportagem e Documentário em Globo Repórter. In: **Jornalismo Eletrônico ao Vivo**. KAPLAN, Sheila; REZENDE, Sidney (org.) . Petrópolis: Vozes, 1994, p.95-105.

RAMOS, Fernão. O que é documentário? In: RAMOS, Fernão(Org.) **Estudos de Cinema SOCINE**. Porto Alegre: Sulina: 2001.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. **Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

VIZEU JR., Alfredo Eurico. **Decidindo o que é notícia**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2000.

