

## Da sujeição à trama, a trama sujeita a apropriações: tensões entre mundo social e produções em cinema documentário e jornalismo

Thales Uilela Lelo<sup>1</sup>

### RESUMO

O objetivo deste trabalho é averiguar aproximações entre as produções em cinema documentário e jornalismo e explicitar tensões entre mundo social e universo de produção na edificação da trama do produto audiovisual. Para tal expedição, foi selecionado um corpus composto de um capítulo do programa *Profissão Repórter* e do documentário contemporâneo nacional de cinema interativo *O prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento. Buscou-se na sondagem de produções nos quais os sujeitos retratados se encontram em uma situação de evidente opressão, compreender a marca incisiva de uma realidade que é continuamente elaborada pela equipe de filmagem e constantemente transbordada pelos artífices do enredo - personagens que em filigrana agem modelando e conferindo substância a um espaço institucionalizado pelos diretores.

**Palavras-chave:** Documentário ; estética ; jornalismo ; narrativa ; representações

### Introdução

Este artigo tem como objetivos centrais a busca por aproximações entre as produções em cinema documentário e jornalismo e a explicitação das tensões entre mundo social e universo de produção na realização da proposta em audiovisual<sup>2</sup>. Visa-se compreender, com sustentáculo nas proximidades entre duas linhas audiovisuais de interlocução com o cotidiano, o tipo de elaboração estética que pré-determina percursos para as imagens vertidas como narrativas, em diálogo (e embate) intermitente com outras narrativas que compõe o tecido social.

---

<sup>1</sup> Graduando em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto. Bolsista de Iniciação Científica pelo programa PIBIC/CNPq sob orientação da professora doutora Marta Regina Maia e vinculado ao Grupo de Pesquisa “Linguagem, narrativas e recepção”, certificado pelo CNPq.

<sup>2</sup> Este texto é uma versão resumida dos resultados alcançados no projeto de Iniciação Científica PIBIC/CNPq “Lugares instituídos, espaços praticados: a entrevista, representações sociais e aproximações entre documentários e jornalismo”, desenvolvido no período de 2010/2011.

Os objetos elegidos para apreciação foram o documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento, e o capítulo *Prisões*, do programa telejornalístico semanal *Profissão Repórter*, coordenado por Caco Barcellos e exibido na Rede Globo de Televisão em 18/08/2009. Este corpus foi arquitetado a partir das seguintes diretrizes: conjugar produções exclusivamente de meio audiovisual e optar por obras realizadas nos últimos seis anos de temáticas semelhantes. Cabe assinalar que o tipo de documentário selecionado para o corpus é, em consonância com a tipologia de Bill Nichols (2005), de vertente interativa. Este tipo de trabalho, segundo o autor, privilegia a interação direta entre equipe de filmagem e atores sociais no transcorrer do enredo, partindo da realidade não como um dado apriorístico a ser captado pelas lentes da objetiva, mas como uma construção ininterrupta a ser cristalizada em imagens. O foco em entrevistas como meio para atingir este fim possibilita uma afinação maior entre suas propriedades e as de gênero telejornalístico.

No que diz respeito à questão temática, foram selecionadas produções que estivessem ao menos retratando universos simbólicos comuns, de modo que fosse possível sondar comparativamente os dois traços marcantes da pesquisa em um cruzamento dos resultados alcançados no corpus. Para tal, trabalhou-se com documentários e conteúdos telejornalísticos que têm núcleos prisionais como temas de suas propostas. Se aproveitando da assertiva de Erving Goffman (2010) de que nos casos marcantes ou extremos é possível encontrar os padrões que regem o cotidiano, busca-se no retrato de contextos nos quais os sujeitos são tratados como não-pessoas (GOFFMAN, 2009) compreender a marca incisiva de uma realidade que é continuamente elaborada por realizadores da trama em obras cinematográficas de ‘não-ficção’ e do jornalismo, e transbordada pelos artífices do enredo - personagens que em filigrana agem modelando e conferindo substância a um espaço institucionalizado pelos diretores.

O longa-metragem *O Prisioneiro da Grade de Ferro* se situa em um momento histórico específico: o ano anterior à desativação da casa de detenção do Carandiru, em São Paulo. Nesta ocasião, internos aprenderam a usar câmera de vídeo e documentaram seu cotidiano no maior presídio da América Latina. Ao abordar este universo, o filme confronta a visão dos fatos pela sociedade (baseada em pesquisa, leituras e entrevistas realizadas com detentos, agentes penitenciários, administradores, jornalistas e demais pessoas ligadas ao tema) com o olhar dos próprios internos.

Já o programa *Profissão Repórter* é jornalístico semanal brasileiro, produzido e exibido pela Rede Globo, que vai ao ar nas noites de terça-feira, das 23h30 à 00h ou 23h55. Originalmente foi criado como um quadro do programa Fantástico, tornando-se um programa fixo na emissora em 2008. O capítulo selecionado para estudo (*Prisões*) discorre sobre o universo de cadeias espalhadas pelo Brasil, apresentando problemáticas na realidade do sistema brasileiro e contextualizando com diversos núcleos penitenciários presentes no território nacional.

## Metodologia de pesquisa

A metodologia de pesquisa deste estudo é vertida em duas etapas a partir de uma ancoragem na dialética entre lugares/espços proposta por Michel de Certeau (2009). No intuito de melhor compreender esta armação dialética, cabe transcrever uma citação do próprio autor para as noções de lugar e espaço. Michel de Certeau afirma que

um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”; os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada qual situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.

Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (DE CERTEAU, 2009, p.184)

Desta explanação geral, é necessário adentrar em duas esferas: de início a razão da preferência a esta caracterização da dialética; e, por conseguinte, a modelação do método em função do tipo de apreciação. Atentando ao primeiro questionamento, justifica-se que esta via de exame é a mais apropriada para trabalhar com este panorama de sondagem por propiciar uma riqueza estratégica na estipulação de um diálogo conflituoso entre estruturas de controle (geradas pelos círculos institucionalizadores) e performances táticas de apropriação destas armações. Levando em conta as tensões intrínsecas deste processo sem

descambar para a afirmação de uma dominância inquestionável das carcaças institucionais, a dialética cereteuniana possibilita uma articulação entre termos e dá margem a um aproveitamento de uma gama de recursos interdisciplinares na construção do aparato metodológico.

Em seus trabalhos, Michel de Certeau discorre, a partir destas premissas, desde a operação historiográfica até a cartografia, passando pela máquina escriturística e pelas deambulações cotidianas em cidades planejadas. Neste sentido, preservando sua proposta, conserva-se a abstração mais ampla de sua dialética (lugares/espacos), distinguindo, em produções em vídeo de documentário e jornalismo, a institucionalização do real em um edifício cimentado pelos realizadores da obra que pré-determina uma arquitetura de relação com o mundo social a ser tornado objeto da narrativa, levando em conta a flexibilidade da resposta deste universo, que, em diálogo e choque constante, se apropria ricamente dos lugares que são institucionalizados, promovendo transbordamentos para com as premissas dos organizadores das tramas e esbanjando táticas que potencializam, atualizam e reconstroem o quadro próprio da produção.

Partindo desta descrição da metodologia central de orientação, as linhas de ação da pesquisa coadunam com seus pressupostos, representando as distinções e os contatos entre as facetas da dialética. Cabe frisar que esta segmentação corresponde a tipos ideais, e, como tal, não pode ser encontrada nestes termos ainda que em uma produção audiovisual. O exercício de definição de protocolo serve para facilitar o modo de interação com os objetos empíricos, mas não perde de vista o emaranhado entre as duas instâncias recortadas por Michel de Certeau.

Destacam-se então as configurações das fases de diagnóstico antes de um detalhamento em suas especificações (detalhamento este que será elucidado ao longo das duas etapas centrais deste estudo). Em um primeiro passo, será cultivada uma abordagem de cunho estrutural, visando destacar elementos centrais nas edificações dos objetos do corpus e das representações basilares assumidas pelos sujeitos no transcorrer das imagens. Deste ponto, se ramificam três subdivisões de análise: a) estrutura estética; b) estrutura narrativa; c) estrutura de intervenção. Esta metodologia de exame trifásico pode então assinalar de modo mais enfático a comunhão entre as narrativas que percorrem o tecido social e são tomadas como temas de filmes e programas jornalísticos.

Em decorrência desta elucidação das estruturas que subjazem aos gêneros (resguardem eles um fundo amplo de comunhão ou não), o segundo grande momento de

trabalho será permeado por uma investida de cunho hermenêutico. Neste campo, tomar-se-á como questão central as potencialidades de irrupção e transbordamentos aos quadros narrativos erigidos pelos realizadores dos roteiros (sujeitos-da-câmera nos termos de Fernão Pessoa Ramos (2008)) no contato com um mundo social em permanente partilha - mas permeado por contradições e distintas formas de entendimento. Por fim, nas considerações finais, pretende-se clarificar o diálogo e as tensões que são esquadrinháveis no transcorrer dos enredos destes produtos audiovisuais, retomando as indagações fundamentais que nortearam a análise.

## O lugar próprio em sua feição tríplice: estética, narrativa e formas de intervenção

Este primeiro percurso, como acima delineado, visa sondar as características do terreno de produção, terreno este que comporta desde peculiaridades estéticas até um guia narrativo. Um último componente deste edifício de realização é o modelo de intervenção entre os realizadores e os tipos que se tornaram os personagens de sua trama. Apesar de fazerem parte do mundo social (não sendo meros atores de um enredo de ficção) são intérpretes naturais de seus próprios papéis (como salientara Jean-Claude Bernardet (2003)), e este modo orientado de agir é provindo da força de institucionalização dos responsáveis por intervir, com uma câmera, num local no qual as vidas de indivíduos são captadas pelas lentes da objetiva.

O primeiro solo de institucionalização que será destacada no exame é o *estético*. Para tal campanha, observa-se a estética no âmbito da racionalidade comunicativa que é o cerne da sua relação com o espectador. Tarefa de impressão pragmática, baseada na ideia de que “emprestamos – regulativamente – a racionalidade comunicativa das ações de fala cotidianas às obras de arte; e é apenas nesse sentido que se pode dizer que introduzimos um uso regulativo da razão comunicativa” (BARBOSA, 2006, p.39), aponta para a racionalização da experiência que é construída nas amarrações menos claras da cristalização do mundo social reelaborado no encontro com a câmera e com um modelo de edição. O jornalismo e o documentário de vertente interativa não escapam deste lugar, ainda que não esteja declarado nos meandros do filme ou mesmo que o mundo criado pela câmera seja um dado apriorístico - algo não explorado especificamente como artifício narrativo. Colocando em evidência este primeiro domínio, investiga-se minuciosamente o

mundo tornado visível pela câmera que o aparta em meio a tantas outras opções que permanecem ocultas, no extracampo (FAHLE, 2006; COMOLLI, 2008).

O segundo ambiente por onde os realizadores tecem suas pressuposições sobre o mundo social, de caráter *narrativo*, diz sobre aquilo que é puxado daquele universo e transmutado em uma jornada simbólica com começo, meio e fim. Jean Louis-Comolli, acerca do cinema, faz a seguinte colocação: “o cinema vem puxar o fio de uma narrativa suplementar que se junta às outras e que se eleva do fundo das narrativas já presentes, que se extrai, que se subtrai delas. O cinema faz surgir o mundo como filmável” (2008, p.100). O real seria, para o autor, “aquela parte do mundo que não é apreendida em nenhuma narrativa, que escapa a todas narrativas já formadas” (idem, p.100). Espaço inapreensível que demanda narrativas novas ou as desafia, o real é aquilo nos apreende sob a forma de um acaso. Assim, aquilo que tomamos como realidade diz respeito às diversas narrativas que se cruzam na tessitura social, aquilo que se coloca no plural, que “concerne às elaborações práticas conduzidas pelas diferentes narrativas dos diferentes pólos de poder” (idem, p.100).

No âmbito deste exercício, os aspectos que devem ser salientados dizem deste mundo real que passa por um processo de iluminação de um trajeto confuso e disperso traçado diariamente pelos sujeitos em sua lida diária. A jornada do herói de Joseph Campbell (1997) é a saga nebulosa experimentada pela ação em seu constante acontecer - tipificado e idealizado dentro de esquemas convencionados tanto pelo cinema documentário quanto pelo jornalismo. O que se quer enfatizar neste ponto é como tal narrativa acerca do mundo se impõe sobre ele – até que ponto o real mesmo não é dessubstancializado de sua mobilidade por barreiras de fixação.

Já último aspecto a ser salientado na primeira fase desta marcha tangencia especialmente a *mise-en-scène* dos sujeitos que são transmutados em personagens em uma trama de cinema documentário ou telejornalismo: tal processo recebe a alcunha de *estrutura de intervenção*. Como anteriormente registrado, Jean-Claude Bernardet (2003), no documentário, caracterizara este domínio no cinema como o da atuação natural: são sujeitos que interpretam e simplificavam seus próprios papéis nas orientações de um roteiro prévio ou naquilo que esperam ser de interesse para o produtor (LINS, 2007, 2008). Apesar de a associação entre ator e sujeito da ação se manter na crença do espectador, ela muitas vezes estava permanentemente borrada na realização em si. Esta preocupação



tornou-se central no trabalho etnográfico da antropologia fílmica (COMOLLI, 2009; MORIS, 2009; OMORI, 2009) e problematizada no âmbito de sua não explicitação na produção fílmica (HAMBURGUER, 196) e no telejornalismo (MEDITSCH e SEGALA, 2005).

E como apreender esta sutil representação de si? Acentuam-se dois núcleos: o de relacionamento deste tópico com os dois anteriores, de modo a buscar associação entre os três centros de demarcação territorial da proposta dos realizadores, e um segundo de averiguação das representações assumidas pelos sujeitos na trama, tomada por um viés da sociologia de Erving Goffman em seu viés sociolinguístico e metafórico-espacial (NUNES, 2005). A perspectiva é a de perceber os contornos da fachada oficial dos atores no enredo (GOFFMAN, 2009, 2011), tentando captar sua tipificação hiperitualizada (GOFFMAN, 1987, 1991) em relação com aquilo que eles atualizam enquanto alinhamentos nas entrevistas (GOFFMAN, 2002). Deste modo, pretende-se destacar especialmente este processo de auto *mise-em-scène* (COMOLLI, 2009), desprezado muitas vezes na própria elaboração criativa do mundo operada pelo audiovisual (WINSTON, 2005).

Explicitadas as ferramentas de sondagem, parte-se para a averiguação dos objetos em si. Tomando como ponto de partida o documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, nota-se que o mesmo se compõe esteticamente de dois conjuntos majoritários de tomadas: as realizadas pelos próprios detentos e aquelas captadas pelas lentes da equipe de produção do filme. Como o próprio título sugere com a marca de trazer “autorretratos” dos atores sociais transmutados em personagens do longa-metragem, as tomadas de sua autoria são na maioria das vezes extremamente intimistas, gravadas com câmeras simples e com imagens muitas vezes tremidas. A plasticidade que é perdida nestes instantes é aparentemente compensada pelo valor testemunhal conferido ao autor da gravação – um relato de si mesmo, cru, escancarado.

Já o segundo núcleo de planos, efetivados pelos câmeras da equipe profissional, é majoritariamente atravessado por captações de duração longa e com um afastamento considerável dos atores sociais da trama (os planos gerais vasculham o terreno e dão contornos à arquitetura externa do presídio – aquilo que os detentos não podem ver). O que este sistema de gravações transparece é que este distanciamento, para além de denotar deferência para com os sujeitos que fizeram seus próprios “retratos”, é o de evidenciar uma

segunda dimensão do real: impessoal, imóvel, cotidiano, extenso e longínquo dos sujeitos que se narram nas imagens. Uma última esfera de gravações é arranjada nas entrevistas com alguns personagens do filme (especialistas e presidiários), que narram para a câmera alguns testemunhos e comentários mais contextuais sobre a vida no presídio.

No tocante à narrativa, o filme de Paulo Sacramento se propõe a acompanhar o dia-a-dia dos presidiários por meio de retratos cotidianos dos mesmos intercalados por legendas com os dias da semana. Determinados centros temáticos, como a música e as drogas, são focos de conjuntos sequenciais de imagens. Quando necessário para contextualização, tanto os relatos cotidianos quanto os assuntos específicos são entrecortados por entrevistas que visam contextualizar a trama ou recursos estéticos de descanso ao fluxo de informações (a exemplo dos planos longos de acompanhamento de personagens e das imagens de ambientações e cenários do presídio).

Atendendo ao último passo na apreensão tripartida da estrutura de sustentação desta obra, percebe-se na quase totalidade das intervenções entre equipe de filmagem e fontes em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* um apagamento dos momentos de interação. Apesar do documentário deixar claro, logo em suas primeiras sequências de imagens, que boa parcela das filmagens foi gravada pelos detentos e de ser de conhecimento geral que foram promovidos cursos que ensinaram estes sujeitos a operarem os dispositivos de captação audiovisual, estas ocasiões não despontam no decurso do filme em nenhum momento e muito menos são mencionados. Mesmo nas entrevistas, as vozes da equipe de filmagem são apagadas e os entrevistadores permanecem fora de enquadramento (por vezes as entrevistas se iniciam com uma repetição da pergunta feita pelo próprio entrevistado). A estrutura predominante neste sentido é a de contato mediado entre os próprios presidiários em suas gravações cotidianas promovidas em virtude da realização do documentário. As conversas entre eles dão o tom e a sonoridade do filme, e, quando é necessário, estas íntimas apreensões do cotidiano são contrastadas com as entrevistas, que oferecem um olhar contextual da realidade carcerária brasileira.

O segundo objeto a ser radiografado neste primeiro percurso analítico é o capítulo *Prisões*, do programa *Profissão Repórter*. Tal qual foi pavimentado acima, realizar-se-á um estudo de cada uma das ligas de cristalização que instituem um lugar próprio ao mundo das gravações. No que diz respeito à estética, é nítido que o jornalístico coordenado por Caco Barcellos privilegia uma ótica testemunhal. Planos curtos, tremidos e normalmente



em terceira pessoa colocam a figura do repórter muitas vezes no centro do quadro, de modo que seja possível acompanhar efetivamente, dentro da proposta do programa, os tais “bastidores da notícia”. As locuções em *off* tomam corpo em diversas cenas, e são uma forma de Caco Barcellos explicar o trânsito de sua equipe em suas linhas de ação. Os membros do grupo também se manifestam por meio destas locuções, mas, na maioria das vezes, isto acontece quando eles almejam descrever alguma sensação íntima ou elucidar um contexto que nas imagens poderia soar vago.

Já a narrativa de *Profissão Repórter* se centra em diversas conexões que convergem em um ponto central, que toma como referência mais uma vez a figura de Caco Barcellos. Em *Prisões*, o desenvolvimento narrativo acompanha este esquema genérico: o início é com uma explanação geral da situação problemática, oferecendo elementos que reforçam sua relevância enquanto tema jornalístico. Em seguida, são expostos os núcleos de abordagem com os repórteres que assumirão seu desenvolvimento. No transcorrer das tramas paralelas, Caco Barcellos assume na maioria das vezes o papel de encadeá-las umas nas outras por meio de locuções em *off* que remetem a composição geral do programa e as metas específicas de determinada reportagem.

Por fim, tangenciando o modelo de interlocução entre equipe de realização e atores sociais transmutados em fontes, destaca-se que no *Profissão Repórter* esta relação se configura em uma forma direta, com os interagentes da cena ocupando o mesmo espaço imagético em um envolvimento que visa conotar proximidade/vivências compartilhadas. Todavia, outro recurso empregado pelo jornalístico é o de utilizar mediadores que promovem a interação entre sujeitos. Isto acontece normalmente quando os contextos são problemáticos, perigosos ou mesmo delicados demais para uma intervenção explícita do jornalista.

## Do mundo das gravações ao fluxo das ações

Este segundo momento central de análise é arquitetado por uma abordagem de impressão hermenêutica, focada nas energias de cisão ao quadro geral - energias estas que se avivam no transbordamento de sentidos que eclodem nas cenas. Expõe-se o conflito armado em uma frente pelo tripé estética, narrativa e intervenção e do outro pelo mundo social tensionado que atualiza constantemente as expectativas dos produtores vertendo as

imagens em potencialidades: horizontes novos que salpicam na tela por meio de uma miríade de irrupções de magnitude variável.

Se tanto jornalismo quanto cinema documentário carregam iminentemente espaços de sombra (MOUILLAUD, 2002, COMOLLI, 2008), locais por onde o não-visto e o errante deambulam operando táticas (MAFFESOLI, 2001), indo em direção ao momento instaurador da circunstância da tomada - ocasião única onde o transcorrer do mundo se alinha à intensidade da experiência vivida pelo sujeito-da-câmera (RAMOS, 2008) – apreendem-se os micro-acontecimentos, tais quais Louis Quéré (2005) afirma serem intrínsecos a própria duração do real, nos quais o presente determinado amplia sua potência de emergência, de atualizar as expectativas daquilo que aparentemente estava envolto na raiz do passado (MEAD, 2008).

Promovendo um exercício de cunho pragmático, frisa-se que nem sempre esta cisão recorrente que expressa os conflitos entre lugares/espços é nitidamente manifesta ao longo da trama. Recorrentemente, permanece sutil, e, o esforço aqui será averiguar estas sutilezas, estes não-ditos implícitos que tomam forma e revelam um mundo arredo, indisposto ao controle. Por meio de uma comparação entre as duas etapas, estas dissonâncias podem se tornar evidentes, assim como Vera França (2006) percebeu nas narrativas do cotidiano do homem ordinário erguidas na televisão. O empenho propriamente hermenêutico se baseia na energia interpretativa sempre ampla – um convite ao exame. Tal qual a semiose ilimitada de Charles Peirce moldada por Umberto Eco (1991), desbrava-se na decupagem de entrevistas, o espaço primoroso destes conflitos entre mundo da artificialização e da tipificação com a realidade social, sempre disposta a novos olhares sobre suas narrativas que ultrapassam o círculo de captações da cinematografia e do jornalismo.

Segue-se então a mesma ordem de diagnósticos, colorindo o corpus com este novo aparato conceitual. Foi destacado nesta apreciação tão somente um momento culminante de expressão em cada um dos objetos. Obviamente esta seleção não esgota as possibilidades de exame, somente apontando para instantes significativos no que diz respeito à indicação de averiguação. Iniciando com *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, a tomada que se destaca neste documentário como mais significativa para análise é proveniente de uma gravação de um detento em sua cela com seus companheiros de encarceramento, cena esta advinda da segunda metade do longa-metragem.

O sujeito acima referido, na sequência, exibe seus objetos pessoais, fotografias e apresenta seus colegas de confinamento até que, em um instante, resolve filmar as grades da cela e a janela que aponta para o ambiente externo. Ele discorre sobre a visão que tem do mundo exterior, suas relações com seu espaço e as vivências que experimentou naquele lugar. O intimismo e particularidade desta cena transborda a própria possibilidade de apreensão da câmera majoritariamente no momento que vê os fogos de artifício cobrindo o céu daquela região: ele se lembra das coisas que não pode fazer por estar preso, e uma sensação de solidariedade para com esta dura existência toma corpo. Apesar dos seus crimes, este sujeito é tão humano quanto nós? Seria moralmente correto se sensibilizar com tal ser? E é permitido a esta figura se lamentar? Estas interrogações extravasam o próprio solo de investida do filme, e irrompem das imagens para a pauta de discussões acerca de uma frágil ética e moralidade que é questionada ao longo da trama - mas atinge seus limites principalmente nesta cena, exatamente porque o seu lugar não é no longa-metragem, mas sim na esfera pública.

Já no capítulo *Prisões* do programa *Profissão Repórter*, o momento a ser destacado, que dialoga em alguma medida com a gravação acima descrita no tocante a experiência salpicar em uma cela, espaço icônico do encarceramento, é referente a uma das cenas finais do último bloco do programa. Nela, o repórter Thiago Jock decide, com um membro da equipe de filmagem do *Profissão Repórter*, passar a noite em uma cela de um presídio de segurança máxima de Campo Grande.

A proposta de se lançar como observador participante de uma experiência na qual se possa não só ver, mas também “sentir” (e transmitir esta sensação) uma dimensão compassiva daquela realidade é o mote para a irrupção de uma cena rica em dissonâncias, que, embora plasticamente assimilada à estrutura estética, entorna seus limites por conter expressões de uma afetuosidade que extravasa o quadro do programa para além de sua meta com a reportagem.

Thiago é orientado a não se comunicar com os internos de outras celas a pedido da direção do presídio. Todavia, assim que ele entra na cela, é golpeado pelas vozes de sujeitos que partem das outras salas pelas frestas na parede. Os pedidos se iniciam agressivos, e o repórter não tarda em colocar o microfone em uma destas frestas para captar as falas dos encarcerados. Uma locução de Caco Barcellos explica o evento em que os repórteres estão envolvidos. Logo após, uma locução de Thiago fala do nervosismo

experimentado por ele em decorrência dos insistentes chamados dos vizinhos de cela. As vozes destes sujeitos voltam a tomar a cena, e agora se tornam súplicas. Ouve-se um “pelo amor de Jesus Cristo, fala com nós”. Os integrantes do *Profissão Repórter* ficam visivelmente desconcertados, e um plano com ambos discorrendo sobre o desejo de responder estes rogos por atenção visa tornar novamente estável aqueles lamentos que arrombam fortuitamente as imagens. Porém, as dissonâncias revelam um mundo para além daquilo que pode ser narrado: um mundo de homens que, tal qual se pode observar em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, conservam-se monstruosos em seu cárcere no imaginário popular e resguardam um fundo de humanidade ainda incompreensível. A necessidade absurda de se comunicar está para além do círculo de abordagem do programa: é pauta para outra edição. Talvez seja exatamente por isto que este núcleo tenha sido o último do programa. Não pela proposta em si, mas por conservar algo que não pode ser “visto”. Algo que, apesar de ser um entrave para a lente microscópica do *Profissão Repórter*, cultivava uma tempestuosidade formidável ao ponto de render discussões entre a equipe e ser o testemunho vivo de uma vivência que não foi totalmente assimilável pela câmera do programa. Esta sensação reverbera nos momentos finais de *Prisões*, e o capítulo se encerra com uma questão ecoante. Seriam humanos aqueles por detrás das grades de uma prisão de máxima segurança? Sua inapropriada conduta moral nos dá direito de negar a estes seres o diálogo?

## Considerações Finais

Ao final deste percurso, retomam-se as indagações centrais que nortearam o texto. Quais proximidades podem ser apontadas entre os gêneros dos objetos do corpus? E o que se pode dizer dos momentos de irrupção, que, embora fugazes, transbordam por alguns instantes a limpidez ou cotidianidade das imagens lançadas à tela?

Considera-se a primeira questão como solucionada satisfatoriamente dentro das inquietações que centravam uma parcela dos direcionamentos da pesquisa. O documentário elegido e o episódio do *Profissão Repórter* se diferenciam na instauração de um lugar instituído de muitas formas. Seja por seu modo de abordagem, que no cinema borra a figura do entrevistador em uma parcela significativa das cenas enquanto no *Profissão Repórter* é a todo instante recorrido; ou ainda pelas tomadas, longas e não usuais nos filmes (como um observador onisciente do espaço) e trêmulas e em terceira pessoa no

Profissão Repórter (simulando uma interação afetiva entre o real e o sujeito-da-câmera), a impressão que se tem na análise é que a diferenciação entre os objetos é quase inseparável de suas propostas distintas (principalmente se pensarmos no público aos quais eles se direcionam). Todavia, uma chave (aparentemente oculta em um primeiro olhar) clama por atenção por revelar uma linha na qual as obras percorrem afinadas: o desejo por lançar-se à resistência de um mundo ainda nebuloso através de meios que não são também os mais tradicionais, no escopo de retratar temas que envolvem contextos nos quais as fontes são vistas comumente sob um olhar de fora – um olhar que ora estigmatiza-as, ora desqualifica-as enquanto figuras críveis em suas condutas (presidiários, enquanto tipos condenados e reprovados moralmente, estão sob o julgo de uma sociedade que os deslegitima como exemplos dignos de crédito e confiança).

Estes casos extremos dão luz a uma forma de retratação agarrada em suas especificidades e imaginários de gênero (o documentário como captador de tons que iluminam as sombras que escapam à grande mídia e o *Profissão Repórter* na exposição dos bastidores das plásticas reportagens corriqueiras), mas que alimenta, em suas metas mais abstratas, o anseio de chocar, pelo seu método não-convencional, com a fugaz e acidental realidade - que se encontraria à espreita, aguardando uma estratégia perspicaz para a captar, ainda que de relance. É esta finalidade que guia esforços particulares no tocante as ferramentas e recursos empregados - mas altamente consonantes no que diz respeito ao objetivo. Para capturar as faíscas deste mundo em ebulição, vale despojar-se das seguranças de técnicas consagradas; é permitido (e instigado), reforçar as trincheiras, abordar o real com o que seria mais íntimo a ele (o caos de imagens tremidas capturas no calor de uma experiência ou a engenharia de longos planos que remetem as contemplações do ambiente vivo). Para legitimar a errância dos que deambulam além das fronteiras, é mesmo necessário alargar os limites territoriais – tomar propriedade de uma planície ainda mais longínqua.

Este argumento perderia sua razão metodológica se desse esta afinidade como a artilharia ideal para golpear o real. Trazer luz às inapagáveis sombras com um sempre pujante jato de luz: eis o limite de métodos que cobiçam o real. Por mais vasto que seja o perímetro de alcance do radar do visível, sempre haverá um horizonte ainda sombrio. Até mesmo oscilações podem embaralhar um sensor que até um minuto anterior parecia tão hostil as rompantes de invisibilidade. Os presidiários que das grades clamam por atenção no *Profissão Repórter* ou o detento que preenche o quadro com suas memórias em *O*

*Prisioneiro da Grade de Ferro*, injetam tensões profundas a uma crueza que só é digerível em sua estranheza. Todavia, nesses instantes é que o fio narrativo aparentemente desemaranhado da teia social volta a se entrelaçar, apresentando as tessituras de um mundo que só é narrável enquadrando e enfocando. O cruzador que ostenta a marca compreensiva e aparentemente digna de confiança (trazer luminosidade total ao mundo descendo de sua torre de mármore) expõe em uma mesma manobra o absurdo de uma proposta infundável. O olhar microscópico sobre o mundo também está nos termos de um acordo permeado de restrições naturais para com este. Os sujeitos que, fugazmente, escapam e transbordam ao quadro esboçado nas tramas oferecem mais uma vez um convite à valiosa e inesgotável realidade sempre disposta a novas abordagens e originais convites de construção colaborativa. Esta ação, ambicionando ou não este tipo de constituição, sempre estará imersa nele - ainda que inconscientemente.

Nos objetos averiguados, o exame de sequências paradigmáticas para a narrativa se revelou um domínio promissor para a compreensão deste aspecto. O exercício minucioso revela esta rica dinâmica de apropriação que jaz abstrusa em narrativas audiovisuais. O incompreensível pode atingir as telas em sua potência ou, por sua total estranheza ou capacidade de operar modificações indesejadas, permanecer no extracampo. O emprego da dialética certauniana se mostrou um recurso adequado ao entendimento das dissonâncias intrinsecamente presentes em tramas, dissonâncias estas que destravam um magma de relevâncias reverberantes não acolhidas na realização como necessariamente proeminentes, mas de suma importância para compreendê-las em suas fundações. São os aparentes não-ditos que auxiliam na interpretação do que é vertido em imagens.

## Referências bibliográficas

BARBOSA, Ricardo. Experiência estética e racionalidade comunicativa. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno S. e MENDONÇA, Carlos C (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1997.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.



COMOLLI, Annie. Elementos de método em antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius e LOURDOU, Philippe (Orgs.) *Descrever o visível: Cinema documentário e antropologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2009.

ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

FAHLE, Oliver. Estética da televisão: passos rumo a uma teoria da imagem da televisão. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno S. e MENDONÇA, Carlos C (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FRANÇA, Vera. O povo na TV, o povo para além da TV. In: FRANÇA, Vera (Org.) *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GOFFMAN, Erving. *Gender Advertisements*. New York: Harper Torchbooks, 1987.

\_\_\_\_\_. La ritualización de la femineidad. In: GOFFMAN, Erving. *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós, 1991.

\_\_\_\_\_. Footing. In: RIBERIO, Branca T. e GARCEZ, Pedro. (org.). *Sociolingüística interacional*. São Paulo: Loyola, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Comportamento em lugares públicos*. Petrópolis: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face-a-face*. Petrópolis: Vozes, 2011.

HAMBURGUER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LINS, Consuelo. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MEAD, George H. *La filosofía del presente*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas: Boletín Oficial del Estado, 2008.

MEDITSH, Eduardo e SEGALA, Mariana. Vozes do povo e vozes do poder: uma análise dos atores das notícias do principal telejornal brasileiro. In: *Revista de Ciências da Informação e da Comunicação do CETAC*. Universidade do Porto, outubro. 2005. Disponível em: [http://prisma.cetac.up.pt/artigospdf/vozes\\_do\\_povo\\_e\\_vozes\\_do\\_poder.pdf](http://prisma.cetac.up.pt/artigospdf/vozes_do_povo_e_vozes_do_poder.pdf).

MORIS, Jean-François. Retrato fílmico de um artesão-camponês através da *mise en scène* de uma técnica material. In: FREIRE, Marcius e LOURDOU, Philippe (Orgs.) *Descrever o visível: Cinema documentário e antropologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MOUILLAUD, Maurice. A informação ou a parte de sombra. In: PORTO, Sérgio D. (org.). *O Jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

NUNES, Jordão Horta. *Interacionismo simbólico e dramaturgia: a sociologia de Goffman*. São Paulo/Goiânia: Humanitas/Editora UFG, 2005.

OMORI, Yasuhiro. Estudo da antropologia através da imagem. In: FREIRE, Marcius e LOURDOU, Philippe (Orgs.) *Descrever o visível: Cinema documentário e antropologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

QUÉRÉ, Louis. Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento. *TRAJECTOS, Revista de Comunicação, Cultura e Educação*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – Departamento de Sociologia. Secção de Comunicação, Cultura e Educação, n.6, p.59-75. Primavera de 2005.

RAMOS, Fernão P. *Mas afinal.. o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

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

*O prisioneiro da grade de ferro*. Documentário produzido por Paulo Sacramento. Duração: 123 minutos. Distribuição: California Home Video Brasil, 2003.