

A IMAGEM-OBJETO E A MEMÓRIA: UMA REFLEXÃO SOBRE LINGUAGEM A PARTIR DAS IMAGENS DE ARQUIVO EM DOCUMENTÁRIOS

Ana Paula Penkala *

Resumo: Este artigo apresenta o resultado de uma pesquisa maior e pretende discutir as imagens de arquivo em filmes documentais a partir de sua linguagem e de sua utilização. O que se propõe é uma reflexão sobre o uso dessas imagens como objetos documentais ou objetos de memória. Três documentários brasileiros são analisados a partir dessas questões.

Palavras-chave: imagem-objeto, documento, memória, linguagem, imagens de arquivo.

Resumen: Este artículo presenta los resultados de una investigación más amplia y pretende discutir las imágenes de archivo en el cine documental a partir de su lenguaje y su uso. Lo que se propone es una reflexión sobre el uso de estas imágenes como objetos documentales u objetos de memoria. Tres documentales brasileños son analizados a la luz de estas cuestiones.

Palabras clave: imagen-objeto, documento, memoria, lenguaje, imágenes de archivo.

Abstract: This paper presents the result of a larger research and discusses the archival footage in documentary films from its language and usage. What is proposed is a reflection on the use of those images as documentary objects or memory objects. Three Brazilian documentaries are analyzed from these questions.

Keywords: image-object, document, memory, language, archival footage.

Résumé: Cet article présente les résultats d'une recherche plus vaste et traite des images d'archives de films documentaires à partir de leur langage et de leur utilisation. On propose ainsi une réflexion sur l'utilisation de ces images comme des objets documentaires ou des objets de mémoire. Trois documentaires brésiliens sont analysés à partir de ces questions.

Mots-clés: image-objet, document, mémoire, langage, images d'archives.

* Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Universidade Federal de Pelotas - UFP. E-mail: penkala@gmail.com

Notícias de arquivos particulares

Nunca o cinema usou tanto o recurso da inserção de imagens de arquivo. Embora os filmes sempre tenham podido montar seus fluxos a partir de imagens de outros filmes, isso era eventual até os anos 1960 e, com a invenção do vídeo, passou, até os anos 1980, a ser comum, embora não muito frequente no cinema. Entre os filmes de ficção e os documentais, estes utilizavam as imagens de arquivo com mais regularidade. Atualmente, o uso dessas imagens é recorrente, inclusive no cinema ficcional, reforçando uma marca da imageria pós-moderna que vem sendo chamada também de “*retórica visual pós-moderna*” (Cauduro e Perurena, 2008). Essa imageria é o que discuto em minha tese, um conjunto de imagens referente a algo, alguém ou algum evento, que soma a materialidade das imagens, seu contexto histórico e o imaginário dentro do qual elas são criadas. O trabalho que se segue é uma revisão e atualização de parte dessa pesquisa de doutorado, onde analisei a recorrência de certos elementos na linguagem audiovisual contemporânea, entre eles as imagens de arquivo.¹ Para tanto, faço um recorte sobre três documentários brasileiros: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1998), *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), e *Ônibus 174* (José Padilha, 2002).²

Os três títulos ilustram três formas de uso diferentes das imagens de arquivo (embora não as três únicas), as quais se fazem pelo próprio contexto de produção dos filmes e obedecendo ao *dispositivo* de cada um desses

1 O artigo traz um recorte da tese que defendi em 2011 pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil), pesquisa essa que deriva em um projeto desenvolvido nos cursos de Design da Universidade Federal de Pelotas durante os anos de 2011 e 2012: *Cultura e Imaginário a partir das práticas do audiovisual e do design*.

2 A amostra de filmes analisados na tese ultrapassa 40 títulos, entre documentários e ficção, incluindo filmes de vários países, todos lançados entre 1980 e 2010.

documentários. O filme de Masagão é considerado um documentário por ser construído somente por imagens documentais, embora seja costurado por um dispositivo que permite às histórias que existem por trás dessas imagens sejam ficcionalizadas para construir significados relacionados ao propósito do filme. Como o título diz, *Nós que aqui estamos...* fala sobre pessoas que viveram (especialmente nos século XX) e já morreram, deixando de si algumas imagens.³ É um documentário que fala também sobre a forma como a história das pessoas vai sendo construída pelos registros visuais que delas foram feitos, o que constitui um material documental que também caracteriza o século XX como o “século das imagens”. *Notícias...*, por sua vez, propõe falar sobre a criminalidade no Rio de Janeiro, discutindo as circunstâncias atuais (de “guerra civil”) da violência naquela cidade e as origens dessa conjuntura. Em *Ônibus 174*, José Padilha alterna entrevistas com envolvidos no evento com imagens da cobertura televisiva do sequestro do ônibus que dá título ao filme e outras imagens pertinentes ao assunto. O diretor comprou horas de gravação feitas pelos cinegrafistas de três redes de televisão que foram chamados a registrar o evento, que começou por volta de 14h e terminou pouco depois das 18h do dia 12 de junho de 2000. Esse material bruto foi organizado e montado de forma a contar a história de Sandro do Nascimento, o sequestrador, que foi morto pouco depois de se entregar aos policiais em circunstâncias que foram, à época, “abafadas” pelo clamor popular – iniciado pelos noticiários e jornais – por justiça aos reféns, especialmente à única refém morta no caso.

Apenas o primeiro dos três filmes é totalmente construído (ou quase) por meio de imagens de arquivo. Os dois últimos alternam entrevistas com essas imagens, as quais, a exemplo de *Nós que aqui estamos...*, são um

³ O título do filme faz referência a uma inscrição no pórtico de um cemitério. A frase deriva da famosa inscrição na entrada da Capela dos Ossos, em Évora (Portugal), monumento construído no século XVII na Igreja de São Francisco: “Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos”. A frase poética é uma afirmação da transitoriedade da vida e inevitabilidade do destino comum de todos, que é a morte.

apanhado de registros de variados meios e suportes, feitos em tempos diferentes. Em se tratando de uma história que atravessa o século XX, algumas das imagens (uma grande parte) do documentário de Masagão são filmográficas, porém, entre os três filmes analisados, a predominância é das imagens de vídeo, ora registradas por cinegrafistas amadores, ora por profissionais, ora por câmeras de vigilância e controle de tráfego, por exemplo. Algumas dessas imagens videográficas são colocadas nos documentários como material bruto ainda, enquanto outras já vem com edição e assinatura de redes e programas de TV. Duas “estéticas” podem ser percebidas nas imagens de arquivo desses documentários, e elas apontam para as formas de uso dessas imagens dentro do novo fluxo para o qual foram deslocadas: por um lado, a “estética do material bruto”, por outro, a “estética da memória”. São categorias que foram discutidas (entre outras) em minha tese a propósito do que seria uma forma recorrente nesse cinema pós-moderno. A discussão aqui proposta mantém essas estéticas como um parâmetro para pensarmos no processo de deslocamento e reorganização das imagens de arquivo a partir de propósitos e usos que as tornam objetos dentro de um fluxo que é a narrativa. Como imagens-objeto, são elementos de linguagem inseridos dentro da lógica e da própria materialidade documental e que adquirem sentidos a partir de seu uso: ora como artefatos de memória, ora como artefatos documentais, características que articulam entre si em muitas dessas imagens, porém podem ser percebidas a partir de predominâncias. O que revela essas predominâncias é o uso dessas imagens no documentário e o contexto onde elas são inseridas.

A imagem de arquivo é, para o (tele)jornalismo, um instrumento a um só tempo de ilustração dos fatos, prova material dos acontecimentos e capital social a partir do qual se estabelece uma relação de crença naquilo que o jornalismo (representado pelo repórter, apresentador, cinegrafista e/ou programa e rede de televisão) diz e mostra. Antes de existir o jornalismo televisivo, no entanto, o cinema já cumpria o papel de noticiar os fatos a

partir de imagens em movimento (nos cinejornais) usando, a rigor, imagens de arquivo. Elas são materiais documentais, no sentido estrito de documento, gravadas/filmadas previamente por cinegrafistas profissionais ou amadores que captam essas imagens no local e momento dos acontecimentos; e são usadas para reforçar ou representar uma notícia (ou nem sempre) dentro de um todo maior que, no caso da televisão, pode ser um telejornal ou programa televisivo de qualquer ordem. Elas podem ser descontextualizadas ou usadas de maneira a contribuir com informação para algo que tenha relação com o contexto em que foram criadas, mas são sempre imagens deslocadas que são inseridas dentro de um filme ou programa, sejam eles ficcionais ou documentais. São, portanto, excertos que podem pertencer a outros tempos e locais e, até, a outras circunstâncias e contextos.

Tradicionalmente, as imagens de arquivo são recebidas com crença e confiança. Não porque não possam ser adulteradas, mas porque, por um lado, são usadas desde sempre na história do registro documental através das imagens em movimento – dentro de um contexto que teve início com a fotografia – como “demonstração” e, por outro lado, pela própria natureza de seu registro e contexto de produção. As imagens de arquivo são a prova física da ligação material entre o interlocutor que nos informa sobre (o cinegrafista e/ou jornalista/repórter) e os fatos em sua ocorrência única.

Por meio da produção e uso dessas imagens podemos concluir que são considerados, em sua natureza bruta ou editados, documentos de grande valor descritivo, informativo, representativo e comprobatório. Seu teor documental se deve, principalmente, à natureza de sua produção, uma vez que fatos não esperam hora ou local apropriado para acontecerem. Assim, imagens de arquivo que tenham alguma validade documental podem ser feitas de várias formas e a partir da intervenção de alguns tipos específicos de cinegrafistas/aparatos/situações: a) cinegrafistas amadores ou profissionais capturando informação visual do cotidiano; b) cinegrafistas

amadores que, por qualquer razão, estivessem capturando imagens ou prontos para tal quando do acontecimento; c) cinegrafistas profissionais, destacados ao local de algum acontecimento ou trabalhando na cobertura de algum evento dentro do qual ocorreu algum outro fato noticiável; e d) câmeras de segurança/vigilância que porventura capturem algum acontecimento fora do comum.

No primeiro caso, o tipo de documento filmográfico ou videográfico que podem produzir serve muitas vezes de testemunho de uma época, tendo seu valor reconhecido como excertos de um tempo sobre o qual estão servindo de importante ilustração/demonstração. É o que acontece com algumas imagens de *Nós que aqui estamos...*, que nos mostram costumes, espaços, épocas e até formas de produção marcadas pelo contexto do registro. No caso de “b”, temos um tipo de material que é produzido por oportunidade, e tem valor de testemunho avaliado a partir das circunstâncias e do evento documentado. Os “cinegrafistas amadores” têm por característica a presença em locais onde muito dificilmente o jornalista/repórter/cinegrafista de TV estariam em condições de capturar o evento em sua inevitável e/ou inesperada ocorrência. No filme de Masagão esses registros são comuns também, mas normalmente obtidos de maneira terceirizada: são imagens amadoras que foram recortadas pela TV, em um primeiro uso de imagem de arquivo e deslocadas, daí, para dentro do documentário.

No terceiro caso, as imagens são capturadas por profissionais que tenham, eventualmente, chegado ao local de determinado evento em tempo de registrá-lo, como é o caso das imagens brutas gravadas pelos cinegrafistas enviados ao local do sequestro do ônibus 174 pelas redes de TV. É algo raro em se tratando de acontecimentos inesperados, ainda que possa acontecer conforme a duração desse acontecimento. No caso do documentário de José Padilha é exatamente o que acontece, uma vez que as imagens do início do sequestro não são registradas, a cobertura tendo sido

feita apenas a partir do conhecimento do evento pelas redes de televisão e pela polícia. Em *Notícias de uma guerra particular*, vemos inserções de imagens já editadas pelas redes de TV – embora preservem o fluxo dos acontecimentos – que são provenientes de uma reportagem chamadas às pressas para registrar o cerco a um bandido em uma casa da favela. A voz *off* do repórter narra o que acontece diante da câmera. No último tipo de imagens classificado aqui, temos o material resultante da gravação de câmeras que servem justamente para o registro do inesperado, e são usadas ora como substituição de uma vigilância humana, ora como extensão dela. Essas imagens são geradas como documento por si só, pois guardam informações de um espaço onde já se espera a ocorrência de algum evento noticiável (câmeras de controle de tráfego, vigilância de prisões e bancos etc.). Seus registros servem, não raro, como prova documental de crimes ou infrações, fornecendo informações como, inclusive, a autoria de eventos criminosos. Em *Ônibus 174*, são usados registros obtidos das câmeras de controle de trânsito, os quais marcam a localização do veículo e vão registrando as mudanças no perímetro, isolado pela polícia.

Imagem, objetiva, objeto, arquivo

Uma das grandes questões que cercam, até hoje, o fazer documental (assim como o foto e o telejornalismo) é a potência de real das imagens. O estatuto de imagem documental é atribuído a partir de um reforço da própria relação que se tem, desde a fotografia, com as imagens técnicas e por outras duas circunstâncias: uma é a relação contratual que se estabelece entre as instâncias de produção e de recepção, que é permitida pela crença; e a outra é construída pela linguagem visual própria do documental. De qualquer forma, uma imagem de arquivo potencializa essa relação, porque sua natureza é sempre a de um documento. Originalmente parte de um fluxo documental, telejornalístico ou ficcional, é um recorte deslocado que serve

para demonstrar algo. Ou como prova documental, ou como descrição, ou como ilustração. No momento em que sofre o recorte e o deslocamento, tornando-se imagem de arquivo, torna-se, também, um documento. É esse estatuto que já sugere a esse tipo de imagem a configuração de *objeto*, e os três documentários brasileiros podem nos ajudar a construir esse conceito. Vale, portanto, examinar o próprio estatuto das imagens técnicas, história a partir da qual pode-se reconhecer a construção cultural, técnica e social das imagens de arquivo.

Um mundo pós-conceitual

A invenção das imagens técnicas é um evento paradigmático na história da percepção, pois demarca a mudança de um mundo desmágicizado, como dizia Vilém Flusser (2002), pela ordem da escrita, para um mundo onde a imagem remagiciza o texto. Por isso Flusser compara a importância histórica da invenção das imagens técnicas à invenção da escrita.

Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito. O mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo. [...] Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. (Flusser, 2002: 13-14).

A fotografia enquanto advento “livra o mundo do pensar conceitual”, como ressalta Jacques Aumont (2004), mas seu surgimento se dá bem depois de uma mudança de mentalidade que já dá início a uma “ideologia fotográfica da representação”, quando uma revolução na pintura do final do

século XVIII instaura não mais o *esboço*, mas o *estudo*. O esboço é registro de realidade modelada pelo projeto de quadro, enquanto o estudo é o registro da realidade “como ela é”. O “olhar fotográfico” é fundado quando se passa a conceber o mundo como “[...] campo interrompido de quadros potenciais, esquadrihado pelo olhar do artista que o percorre, o explora e repentinamente para para recortá-lo, 'enquadrá-lo” (Aumont, 2004: 49). Essa revolução funda uma nova forma de pensar “o real” e “a realidade”. A *evidência fotográfica* das imagens técnicas, que se encerra puramente na objetividade do registro produzido por uma máquina, não mais pela interpretação humana, define primeiro a forma como a fotografia enquanto arte e técnica é vista em seus primeiros tempos e, depois, como o cinema é pensado.

Dizer que o século XX é o século das imagens é dizer também que é o século da memória, o século da evidência histórica irrevogável, o século do documento universal. Jeannene Przyblyski (2004) chega a afirmar que o ato de fotografar pode ser um modo de ocupar a história, transformando-a em artefato no momento em que a torna visível. “As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir”, afirmou Susan Sontag (2003: 69). O aprimoramento do aparato técnico, como destaca a autora, é o que vai fazer com que nasça a verdadeira cobertura jornalística de guerra: “[...] câmeras leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros que podiam bater 36 fotos antes de ser preciso recarregar [...]” (Sontag, 2003: 22). A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) teria sido a primeira a receber uma cobertura jornalística pelos moldes como a entendemos hoje, e o trabalho dos fotógrafos era publicado em jornais e revistas pelo mundo todo. Para Sontag, a evolução do jornalismo de guerra é percebida pelo período que separa esta guerra, com preponderância sobre a fotografia, e a Guerra do Vietnã (1964-1975), que foi a primeira a ser televisionada e transmitida para o mundo, com imagens coloridas.

As “fotos de guerra” ocupam um espaço importante na memória e na cultura visual dos séculos XIX e XX, representando ao mesmo tempo objetos de memória e documentos históricos. O uso das fotografias como imagens de arquivo nos três documentários que discuto aqui é interessante justamente no sentido de que oscilam entre essas duas características. Em *Nós que aqui estamos...* a fotografia aparece sempre como um artefato que carrega um forte apelo memorial, e isso se deve principalmente ao fato de o filme falar sobre mortos do século XX. Não por acaso, mesmo as imagens em movimento são muitas vezes congeladas em um momento específico nesse filme, eternizando, como fotografias o fazem, aquele ponto na história destinado a permanecer gravado em nossa lembrança. *Notícias...* usa as fotos como documentos, evocando o uso dessas imagens pela arquivologia forense. Ao falar de criminosos que tiveram papel crucial na escalada de criminalidade na cidade do Rio de Janeiro, apresenta suas fotos, como *slides*, conforme os registros fichamento criminal (o busto frontal). Em *Ônibus 174*, as fotos de documentos e inclusive as de registro criminal de Sandro do Nascimento são apresentadas de maneira que percam um pouco de seu sentido documental (pois serviam para catalogar o sujeito como criminoso) e ganhem o peso memorial que o documentário pretende dar ao nome de Sandro. Como se dissesse, ao nos mostrar a 3x4 preto e branco do busto do rapaz: “olhem esse menino, que sofreu tantas injustiças na vida, e lembrem do rosto dele”.

A fotografia, historicamente, tomou um rumo documental justamente por seus usos. Susana Jordan (2006), por exemplo, chega a enfatizar uma certa divisão entre cinema e fotografia, entre os polos, respectivamente, da ficção e do documental. Essa divisão é tão bem aceita que, ainda hoje, costumamos relacionar a imagem fotográfica ao jornalismo, enquanto que o cinema estaria associado ao entretenimento. É claro, como vai sugerir Boris Kossoy (2002), que ser documento não tira da fotografia sua qualidade de representação, que por sua vez é, além de registro, uma

forma de criação sobre um real dado. Nisso, o autor retoma os conceitos de *primeira* e *segunda* realidades, aplicando-os à fotografia. A primeira realidade é o assunto em si, algo que é, agora, sempre passado. É uma realidade da qual a fotografia (a máquina, o ato, todo o aparato) faz parte apenas por um instante – o instante em que o real impregna o filme. A partir disso, o assunto é passado. A segunda realidade diz respeito à fotografia ela mesma, em sua materialidade e na imagem bidimensional que ali existe. Nessa segunda realidade, o assunto está presente apenas na qualidade de representado. Como assunto representado, é definitivo, diz o autor. Esse sentido recai sobre as fotos que são usadas como imagens de arquivo nos documentários. Sua instância é, agora, a de documento. Não há mais possibilidade de acessar o passado, a primeira realidade, pois a fotografia representa, de modo geral, um passado que só se atualiza como representação. Como documento. No momento exato em que a foto se faz, do ponto de vista mecânico e químico, a realidade (uma primeira realidade) passa à mediação (uma segunda realidade). Por isso, aliás, Kossoy (2002) usa conceitos de primeira e segunda *realidades*, não de primeiro e segundo *reais*.

Santaella e Nöth (2008) enfatizam a gênese do paradigma fotográfico na técnica ótica de formação de imagens por meio de impressão da luz. O cinema e o vídeo⁴ sobrepõem essa técnica àquela que permite a criação da ilusão de movimento, não modificando, no entanto, a essência fotográfica que dá origem a essas imagens. Esse processo sempre irá pressupor uma relação com o real, já que a imagem que se origina daí é um duplo do mundo, uma emanção física do objeto, traço direto, fragmento, vestígio do real. Embora sua relação com o real seja forte e, até certo ponto, inquestionável na cultura moderna, os registros fotográficos

4 Fotografia e cinema são registros sobre suporte químico (luz sobre cristais de prata), enquanto o vídeo, sobre suporte eletromagnético (modulação eletrônica).

(principalmente), filmográficos e videográficos são também a prova de uma ausência, um fantasma na forma de objeto. São um “[...] pedaço eternizado de um acontecimento que, ao ser fixado, indicará sua própria morte. No instante mesmo em que é feita a tomada, o objeto desaparece para sempre” (Santaella; Nöth, 2008: 165). Se, por um lado, esse desaparecimento nos diz da impossibilidade de tangenciarmos qualquer que seja o real, também ajuda a justificar o *status* de documento atribuído às imagens técnicas, uma vez que o registro técnico é a materialidade de um real que nos escapa.

Em se tratando da materialidade do real nesses registros, uma ressalva deve ser feita com relação às imagens videográficas, as quais, como aponta Philippe Dubois (2004), são “processo”. A imagem eletrônica, diz ele, é um “sinal”, impulso elétrico que serve para transmitir e propagar informação visual. Por isso classifica a imagem televisiva e videográfica como proveniente de “máquinas de ordem quatro”, as máquinas de transmissão. Essas imagens são vistas como impulsos elétricos, não como imagens. A fita magnética do vídeo é formada por impulsos elétricos codificados gerados pela soma de sinais de luminância, crominância e sincronização, segundo o autor. Ela é o que “[...] aparece numa tela catódica, isto é, ao resultado de uma varredura (dupla e entrelaçada) em alta velocidade, numa tela fosforescente, de uma trama de linhas e pontos, por um feixe de elétrons” (Dubois, 2004: 64), produzindo uma “aparência de imagem”. Essa imagem não existe no espaço, mas no tempo apenas, funcionando como *imagem* apenas quando transmitida, diferente da imagem fotográfica e filmográfica, cujo “real” está materializado no filme, no fotograma. Ainda assim, o vídeo *registra* informação, o que o diferencia substancialmente da televisão, que foi criada para a *transmissão* e, até a invenção do vídeo, em 1960, continuou apenas transmitindo, sem guardar registro de sua programação. A lógica da afirmação de Santaella e Nöth (2008), portanto, que fala de acontecimentos que desaparecem tão logo são “gravados”, não considera, em primeiro lugar, a grande semelhança das

imagens em movimento registradas com relação à sua origem nem, principalmente, a presença reclamada pelas imagens televisivas, por exemplo. Há uma *presença* que a televisão cria em efeito que deve ser considerada para que possamos compreender plenamente o processo de percepção das imagens técnicas. Essa compreensão é primordial para a discussão que proponho sobre as imagens de arquivo e será retomada adiante.

O que funda a verdade de uma imagem, disse Jost (2004), não é a imitação, mas o estatuto imagético de testemunho ocular. Isso quer dizer que a maior garantia de veracidade de um documento é a prova de que um sujeito esteve presente diante dos acontecimentos, a prova de um olhar que, a priori, seria o da câmera. Segundo Nichols (2005), o repórter presente na cena do acontecimento é quem obtém a história verdadeira, pois ele está lá. Os documentaristas, afirmou Nichols, “[...] muitas vezes assumem o papel de representantes do público” (2005: 28). No jornalismo, fato e relato simultâneos produzem o efeito de acesso ao real pela aproximação, no tempo, de quem relata do que é relatado. Isso ratifica “[...] a aparência do acontecimento acontecendo [...]” (Berger, 1996: 189). No documentário há a simulação, por meio de estratégias formais, dessa aproximação. Isso acontece quando em *Notícias de uma guerra particular* há uma inserção de imagem de arquivo proveniente de uma reportagem de TV. Primeiro, percebemos se tratar de registro de TV de algum tempo passado por causa da textura dessas imagens e de sua coloração. Na parte inferior da tela, uma legenda informa que são “imagens da TV Manchete”, rede reconhecida no Brasil pelo seu sensacionalismo (e extinta em 1999). A voz *off* do repórter, que narra o cerco da PM a uma casa de favela, onde está escondido um criminoso procurado, revela a presença de um sujeito que atesta ainda mais “a veracidade dos fatos”, emprestando ao documentário um vínculo com o real que ele não poderia ter tido. Porém, quando o repórter diz “O traficante tá fugindo. Olha, Serginho, os policiais não param de atirar”, está

estabelecendo um vínculo ainda mais direto com o real, pois empresta ao documentário a presença que só a TV ao vivo é capaz de sugerir. Ao chamar “Serginho”, o repórter faz referência a alguém de fora (o âncora do telejornal), fazendo uma ligação com a unidade que envia o cinegrafista e o repórter como testemunhas oculares dos fatos. Por essa fala, o repórter também reitera sua posição ao mesmo tempo privilegiada (ele está muito próximo do acontecimento, que irrompe em sua imprevisibilidade diante das câmeras) e também em situação de perigo (pode ser atingido por um tiro). Retomo essa questão adiante.

Quando sabemos que um filme é documental, automaticamente nos tornamos suscetíveis a perceber suas imagens como registros do real. O saber implícito do espectador com relação à gênese da imagem é o que provoca sua convicção no real daquilo que a fotografia (e, depois, o filme) mostram. (Aumont, 2006) Esse contrato entre instância de realização e de recepção do documentário é um laço tão forte que basta que o filme sugira ser documental, ou ao menos baseado em fatos reais, para que o espectador estabeleça com essas imagens uma relação de crença que, dependendo de outros elementos (como a linguagem do filme e o conhecimento prévio do espectador sobre a história e até sobre as condições de produção desse documentário), faz com que ora elas sejam percebidas como o real material registrado, ora como algo que tem fundamento no real (uma reencenação, por exemplo). “A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade”, disse Nichols (2005: 20), o que demonstra as ditas garantias circunstanciais de veracidade. No ficcional isso não é muito diferente. Assim, definir o documentário por essa garantia circunstancial de verdade e por sua linguagem é algo que passa por definirmos algumas diferenças entre termos comuns em ambos os aspectos, como veracidade, verdade, verossimilhança, autenticidade, realidade, real, efeito de real e efeito de realidade.

Miriam Rossini (2006) afirma que a imagem cinematográfica já possui caráter documental. “A imagem cinematográfica mudou a idéia de verossimilhança, pois nela existe a coincidência entre o objeto representado (o referente) e a sua representação.” (Rossini, 2006: 241) O primeiro problema – que normalmente é de sintaxe e não de semântica – reside aqui. O real não existe senão em experiência imediata, em estado essencial. E que tudo que dele resulta em relação ao homem é *realidade*. Apreender o real já é torná-lo realidade. O efeito de real nada mais é que uma ilusão de experiência imediata do real, e isso se dá, sempre, pela mediação. Em última instância, é a técnica ou a estética usadas sobre e sob as imagens que provoca (ou não) o efeito de real. No efeito de realidade, não estamos falando de técnica, estética ou suporte. Estamos, antes, falando daquilo que é registrado. Considerando o filme como imagem mecânica, Rossini (2006) afirma que a narrativa não parece descrever o real, mas apreendê-lo em sua totalidade, intacto:

O cinema possibilita, portanto, uma apresentação, uma apreciação realista do referente, que se coaduna com a noção de real moderna, conforme estabelece Roland Barthes (1988): ou seja, o real não parece, é de determinada forma. Isso acontece porque no cinema a referência ao real é direta, aparentemente sem mediações. (Rossini, 2006: 240).

Estabelecido “o contrato” que diz que o que o espectador vai ver é um documentário, o que entra em ação é a linguagem e, nela, a noção do que é mediação se faz um código. No caso desses filmes, é necessário que se sugira que a relação do “real” com o espectador se dá com o mínimo de mediação possível. Isso, ironicamente, se faz também mostrando as marcas de mediação, por exemplo. A imagem fornece maior quantidade de recursos para a construção do efeito de real, como pelas reiterações de signos já fixados no imaginário, como as imagens captadas com câmera na mão. O contato com a imagem técnica provoca uma superação de espetáculo e

narrativa na busca por um efeito de realidade (Charney e Schwartz, 2004) que vem já da própria experiência com a fotografia. Jeannene Przyblyski (2004) menciona os “efeitos de instantaneidade” que os borrões e imperfeições nas fotografias (os instantâneos) provocavam. Esses “ruídos” e “erros” atestavam que a fotografia havia sido feita no local e sem condições ideais. Na época, eram tidas, essas fotografias, como “imagens residuais” sem significado, mas o que torna interessante a situação é que eram toleradas e desculpadas pelos espectadores por já estarem compreendidas dentro da prática da fotografia como uma aberração inevitável causada pelo olho mecânico. Mas a partir disso, como ainda destaca a autora, esses efeitos passaram a produzir um outro sentido, dando a essas imagens residuais o estatuto de registros de episódios em tempo real:

De maneira geral, essas fotografias testemunham a tendência crescente durante as décadas de 1860 e 1870 de voltar a câmera para eventos contemporâneos, assim como o desejo popular de que a câmera, incômoda e pesada como era, estivesse presente quando acontecimentos significativos estivessem ocorrendo. (Przyblyski, 2004: 293).

Essa imagética do olhar documental, que inclui o sentido de presença que vinha comentando anteriormente, é o que propicia o conceito de sujeito-da-câmera, criado por Vivian Sobchack (2004). O sujeito-da-câmera produz marcas de presença na imagem, as quais “[...] instauram um efeito de acesso imediato, direto e genuíno aos fatos” (Fechine, 2006: 145). Erros, imprevistos e problemas técnicos incorporados ao material fílmico dão autenticidade e fidedignidade ao ato de transmissão e, assim, ao que é transmitido. No documentário, essa ligação do aparato com o real (ou a impressão de real) produzida a partir dele se radicaliza. Enquanto no cinema clássico todo o maquinário está escondido, no cinema documental a máquina faz parte da estética ou, melhor dizendo, determina em muitos casos a estética. No caso da reportagem da TV Manchete, a imagem de

arquivo é o que propicia a esse fluxo de imagens algo que o cinema (documental ou ficcional) não tem, por suas condições e regras de produção. Embora as imagens do documentário sejam fechadas num filme e vistas somente depois pelo espectador, a imagem de arquivo que atesta o “ao vivo” funciona como uma janela onde o documentário recupera a experiência de presença que só se dá, de fato, nas transmissões de TV. Segundo Ana Amado (2005), no cinema documental “[...] fatos e ações são verdadeiros porque existentes e não imaginados, mas também são submetidos a arranjos e jogos de verossimilhanças que, ao menos, comovem no seu afã de autenticidade e evidência” (p. 226). A autora está falando de uma linguagem do documentário, uma gramática própria do gênero, que se sobrepõe às já tradicionais circunstâncias de veracidade que sugerem a crença na autenticidade do que é veiculado. No cinema, a presença é simulada por meio de uso de linguagem ou sugerida nas imagens de arquivo que são registros ao vivo de fato. O selo da rede de TV gravado sobre as imagens, normalmente trazendo a legenda “ao vivo” ou “vivo”, é um atestado ainda maior desse acesso aos fatos em seu acontecendo, uma vez que informa sobre a origem desse registro e vincula essas imagens ao telejornalismo, instância de produção já creditada tradicionalmente. A imagem tremida é uma dessas sugestões de presença do sujeito-da-câmera a partir de uma linguagem que começou a ser formada nos anos 40. A imagem instável das tomadas cinejornalísticas da II Guerra Mundial⁵ tornou-se “[...] sinônimo de uma filmagem, de uma tomada real, não ensaiada, não mediada” (Winston, 2005: 17), uma “marca central da verdade cinematográfica” (idem: 18).

Em *Nós que aqui estamos...* vemos vários registros, alguns em filme, de situações-limite, nas quais o cinegrafista demonstra nas imagens sua presença e situação. Imagens de guerra normalmente trazem essa

⁵ Algo que se deve ao advento das câmeras mais leves.

característica visual de “situação de perigo”. Inserir esses trechos no fluxo de um documentário também abre nele uma janela que garante um acesso direto ao real, mesmo que essas imagens não estejam sendo transmitidas ao mesmo tempo em que são registradas. A diferença é que, no momento em que percebemos que a imagem é registro e transmissão ao vivo (mesmo as de arquivo), também nos colocamos no tempo dessas transmissões, como que nos transportando ao momento em que esse documento é criado.

A máquina de transmissão e a máquina de pensar o cinema

A relação das imagens com o real muda – de forma paradigmática – com a televisão, como vem sendo demonstrado aqui. É nela que a função documental do jornalismo vai estabelecer uma relação sem volta com a função documental do cinema. Embora se saiba – e seja bom que se compreenda a diferença – que os fazeres do jornalismo e do cinema documental são muito diferentes entre si, a começar por seus propósitos, na televisão a função de um e a estética de outro irão produzir um novo paradigma visual, do qual resulta, em parte, o que vou analisar aqui como imagem-objeto. Essa máquina de ordem quatro, como a define Dubois (2004), muda, a partir da lógica da transmissão e, mais tarde, do registro em suporte eletrônico, videográfico, a maneira com que “o real” passa a ser não só enquadrado como recebido.

Se hoje o significado profundo (e até afetivo) do “VIVO” que vemos na tela de nossas TVs em uma reportagem, por exemplo, é o que é, isso se deve principalmente à origem do termo, de uma época em que não apenas a realidade visual e a imagem televisiva se pareciam no que diz respeito à sua natureza intangível, mas eram, de fato, ambas intangíveis no mesmo nível. O que se via pela TV até 1959 era visto apenas uma vez; e o que acontecia, o erro, o imprevisível, o inesperado, também. De 1936 até 1959 se viveu a era das imagens em tempo real e “sem edição”. O real acontecia, o real era

captado pela TV, o real era transmitido e visto pela TV, o real se tornava passado, apenas acessável em nossas memórias. Com a televisão, nasce a natureza do “ao vivo”. Primeiro, na década de 30, um “ao vivo” de laboratório, feito em estúdio, depois fora do estúdio, com o advento de câmeras mais leves, principalmente. É da natureza original da TV, portanto, a estética do real transmitido diretamente ao espectador. “A facilidade de captação e transmissão faz com que o evento real, na televisão, pareça ser menos mediado do que no cinema, onde é preciso revelar o negativo, montá-lo para depois poder ver o resultado daquilo que foi registrado”, diz Rossini (2006: 245).

No que se refere à memória técnica gravada, à memória-arquivo, a TV era o que, ainda nos termos grandiloquentes de Dubois (2004), podemos chamar de uma “máquina de esquecimento”. Até aí, era o cinema o responsável pela memória-arquivo no que tange a imagem em movimento. A televisão “[...] suprime o prazo de registro da imagem próprio ao cinema e opera uma aproximação definitiva entre a imagem e o real, o momento de sua captura e o momento de sua re-presentação [*sic*]” (Couchot, 1996: 41). Até a TV, os processos morfogênicos da imagem continuam se dando a partir de uma emanção luminosa, o que, segundo Couchot (1996), as coloca no mesmo nível de aderência ao real. “A televisão faz com que a imagem se cole imediatamente ao real, através do espaço e do tempo, mas essa contiguidade só é possível porque o enquadramento espacial e temporal (automático) da imagem, imposto pelas tecnologias da Representação, não se modificou.” (Couchot, 1996: 41) Um dos aspectos dessa nova visão de mundo diz respeito ao sentimento de verificabilidade do real:

As novas tecnologias audiovisuais anulam a confiança na verificação pessoal dos factos. Não é a visão directa do jogo de futebol que dá a ilusão da verdade, mas a sua revisão na

televisão ao retardador⁶. A técnica de representação produz objectos que são mais reais do que o real, mais verdade do que a verdade. Mudam, deste modo, as conotações da certeza: ela já não depende da segurança nos próprios aparelhos subjectivos de controlo, é delegada em qualquer coisa de aparentemente mais objectivo. No entanto, paradoxalmente, a objectividade assim atingida não é uma experiência directa do mundo, mas sim a experiência de uma representação convencional. A incredulidade de S. Tomé está definitivamente ultrapassada. Acreditamos nos milagres não por lhes tocarmos, mas sim se alguém no-los vem contar: por isso, ao retardador. (Calabrese, 1987: 69).

A relação entre telejornalismo e real, no entanto, não é tão óbvia, especialmente no Brasil. Após a Ditadura Militar brasileira, nossa televisão, como enfatizam Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2008), ainda mostrava um país harmonioso, rico, branco, de imagens estáveis, com bons enquadramentos e boa qualidade. Era função do documentário mostrar o que era invisível no telejornalismo. Essa configuração mudou às portas dos anos 1990, quando violência urbana e pobreza passaram a receber o enquadramento da televisão e a formar um público interessado. Segundo as autoras, isso é marcado pelo surgimento de um programa do SBT, que foi ao ar pela primeira vez em 1991, cuja estética faz oposição ao telejornalismo clássico da Rede Globo – o limpo, branco, estável e higiênico. O *Aqui agora* coloca no ar as imagens sujas e instáveis que ficavam no espaço *off* até então, mostrando a violência nas periferias e favelas de São Paulo em planos de imagens tremidas e narrações ofegantes de repórteres que se embrenhavam nessa realidade crua e a mostravam, ao vivo (como a do repórter da TV Manchete). A câmera na mão e o som direto são incorporados a essa nova estética jornalística, em uma releitura dos documentários dos anos 1960. É assim – e a Rede Globo aprendeu a fazer isso tão logo quanto possível – que a baixa qualidade técnica dessas

⁶ *Retardador* é a câmera lenta.

imagens vai criando um sentido de “realidade” para essas reportagens televisivas.

Todos esses elementos criam sentidos de real que, quando somados aos *efeitos de presença* característicos da televisão, produzem uma espécie de olhar único, específico. Se a manifestação de um sujeito-da-câmera nas imagens cria um contato mais estreito entre espectador e real, ou estabelece uma promessa de autenticidade sobre aquilo que as imagens mostram, efeitos de proximidade temporal potencializam ainda mais o contato direto com o real. E a televisão possui estratégias que buscam garantir esses efeitos, como a própria simulação de proximidade entre o tempo dos fatos, o do registro e transmissão e o da recepção das imagens, por exemplo. Yvana Fechine (2006) menciona uma dessas simulações, quando o repórter é chamado ao vivo, durante o telejornal, para apresentar, do local onde os fatos ocorreram horas antes, a notícia. Embora os fatos não estejam “em acontecendo”, eles se atualizam nessa enunciação que une, em um mesmo espaço de tempo, a fala do repórter e a enunciação do telejornal. A isso Fechine dá o nome de “tempo atual”. Já o “tempo real” é o tempo do “ao vivo” propriamente, quando o registro e a transmissão de uma reportagem se dá no momento mesmo em que os fatos estão acontecendo.

Estabelece-se, aqui, um efeito de correspondência entre uma duração da TV e “do mundo”, como se houvesse uma temporalidade recortada diretamente do real. O que é, em última instância, a grande pretensão do telejornal: “injetar” no discurso uma espécie de “duração extraída diretamente do mundo”. (Fechine, 2006: 144).

Dubois (2004) chama de “mímese do tempo real” essa propriedade que a televisão tem de sincronizar seu tempo com o tempo do real. O sentido de presença instaurado nessas entradas em tempo real, do “ao vivo”, é base na construção dos efeitos de *autenticidade*, *interação* e *vigilância*, a partir dos quais, segundo a autora, muitos telejornais se legitimam. Quando

os tempos do evento, do registro, da transmissão e da recepção são concomitantes, às entradas “ao vivo” é conferido um caráter testemunhal, que necessariamente constrói um sentido de presença.

Ao acompanhar, ao mesmo tempo, o “se fazendo” da transmissão e do próprio acontecimento transmitido, o espectador é confrontado com a promessa de que aquilo que ele vê é mais “verdadeiro” ou mais autêntico, justamente por ser menos manipulável a *posteriori*. Essa promessa de autenticidade pode ser atribuída também à própria imprevisibilidade da transmissão, o que pressupõe um menor controle sobre o que é levado ao ar e, conseqüentemente, produz uma maior impressão de “transparência”. [...] a incorporação de erros, de imprevistos e até de problemas técnicos, [...] são interpretados antes [...] como marcas de fidedignidade da transmissão e do que é transmitido. São justamente essas marcas que, aliadas à atualidade produzida por outros procedimentos enunciativos, instauram um efeito de acesso imediato, direto e genuíno aos fatos [...] uma promessa de autenticidade [...] (Fechine, 2006: 145, grifo da autora).

Marcas de continuidade inscritas nas imagens podem prometer autenticidade, ainda que não exista concomitância entre evento/registro, transmissão e recepção. Essas marcas garantem ou simulam a autenticidade de um “ao vivo”. Segundo Fechine (2008: 30), essas marcas discursivas dizem respeito à:

a) a linearidade temporal e a sequencialidade da transmissão, a inscrição da atualidade do tempo presente (o tempo de duração do evento corresponde ao tempo de duração do evento); b) a montagem é feita no momento mesmo da gravação através do corte de câmeras, sem necessidade de edição posterior; c) o registro dos acontecimentos se dá na imediatividade de sua realização, dando margem à incorporação do acaso e dos tempos “mortos”, dos problemas técnicos (queda do sinal, imagens sem foco, ruídos no áudio etc.) e das dificuldades de controle da situação (gafes e embaraços, confusões e momentos de tensão entre os participantes etc.).

Assim como a promessa de autenticidade, outro sentido, o efeito de vigilância, tem na presença seu principal alicerce. A correspondência entre a duração do discurso e a duração do mundo dá aos telejornais um certo poder de exercício da vigilância sobre a cidade. Os helicópteros das redes de televisão, que mantém “*links*” com o estúdio, produzem uma ideia de prontidão que enfatiza a presença do olho da televisão, a onipresença da mídia televisiva, sobre uma cidade inteira. É, como irá lembrar a autora, um dispositivo panóptico que circula sobre a cidade. Os dispositivos de videovigilância que se dão em “circuito fechado” revelam uma continuidade de tempo que faz com que a duração das imagens potencialize a ideia de aderência ao real: o tempo infinito das imagens é o mesmo tempo infinito do mundo. Uma televigilância infinita de imagens totais nos coloca em um mundo-imagem que atinge o mundo-real, dando-nos a sincera sensação de que somos vigiados não por máquinas, mas por um “olho de Deus”.

Poderíamos considerar o Panóptico, dispositivo de coerção e controle criado no século XVII, como uma ilustração exemplar do conceito de *presença* e de *efeito de presença*. O funcionamento do poder exercido pelo dispositivo, segundo Foucault (2008), se dá pela indução, no detento, de um estado de permanente e consciente visibilidade. Assim, o Panóptico funciona de forma automática. “Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos [...]”, disse Foucault (2008: 144).

A ideia do Panóptico está mais presente do que nunca nos modos de vida pós-modernos. Todos são enquadrados pelas câmeras, e o registro é o que assegura não apenas a memória, mas a identidade. Morre a narrativa policial, como dirá Virilio (2002), e a ela sobrepõe-se o olho inumano da câmera, a eterna telepresença. Um olhar sem corpo (Xavier, 2006), uma “[...] virtualidade escópica que pode ser ocupada por qualquer um”

(Machado, 1996: 229). A vigilância, portanto, é o que instaura um regime de presença eterna, uma sensação geral de que tudo é visível.

A câmera de vigilância vem lembrar-nos de que há a possibilidade de se captar e arquivar o real do qual não tínhamos domínio. O real em seu estado bruto, o real que acontece quando não estamos olhando, é o que se pretende atingir com essas câmeras, e os filmes, ao explorar essas estéticas, estão expressando justamente essa busca por um real cada vez mais intangível e imponderável, que normalmente é potencializado ou simulado pelo estado bruto das imagens, pelas péssimas condições de captação, pela visão noturna. Estão lançando mão de uma estética que assimila o estado bruto, o trabalho em progresso, o espaço *off*. O sentido de atualização e presença no tempo que esses registros de vigilância carregam é o que dá a algumas imagens de *Ônibus 174* um peso de documento e testemunho. São registros de controle de tráfego onde são marcados o horário e o local das imagens. No filme de Padilha, o veículo parado no meio da rua aparece em uma sequência de imagens em *time lapse* que nos coloca na situação de poder que só as imagens de vigilância podem garantir. Além disso, esse poder também nos confere a autoridade de produzir registros que são documentos, *status* que lhes é garantido legalmente. As legendas, na parte inferior da tela, referem-se ao código do aparelho, que informa a localização da câmera à central, indicam a cidade onde está localizado o ponto (CET-RIO⁷), o horário (15:48:22, por exemplo), o nome da rua (Jd. Botânico) e data (12-06-2000). Ao usar esse tipo de imagem, o documentário ganha um valor agregado ao próprio valor de testemunho que o filme já possui com a atualização que as legendas lhe conferem. Elas marcam as imagens com um atestado de aqui e agora que referenda o contexto de simultaneidade que o documentário pretende criar utilizando imagens de TV já com o selo “ao vivo”, por exemplo. A imagem de uma central de controle de tráfego é um

7 Companhia de Engenharia de Tráfego do Rio de Janeiro.

registro oficial, é um documento anexado, é uma prova concreta de localização no tempo e no espaço, que vem a somar sentidos de “verdade” às outras imagens. As legendas próprias desse tipo de dispositivo de vigilância, somadas à textura que o suporte confere às imagens, constam em lugar de destaque na imageria pós-moderna. As legendas, no entanto, reforçam um aspecto da modernidade que a contemporaneidade ainda reitera, essa pós-modernidade de uma sociedade de vigilâncias, controles, registros, documentação e identificação também. É uma cultura que exacerbada a tecnocracia da modernidade com uma outra forma de tecnocracia, que é referente às imagens técnicas. Talvez uma espécie de mídiatecnocracia, porque não vale tanto a imagem técnica como a imagem técnica midiaticizada.

O sentido das imagens do CET-Rio inseridas em *Ônibus 174* reitera a figura sociocultural do controle e da vigilância com um documento híbrido de jornalismo televisivo, documentário sobre um evento e registro oficial. No canto superior esquerdo das imagens do controle de tráfego está a legenda “VIVO”, ali colocada pela rede de TV que vendeu ao documentarista as imagens. Antes de irem para o documentário, as imagens do CET foram apropriadas e assimiladas pela TV, que as transmitiu ao vivo naquele dia. Várias camadas de visualização sobre uma realidade. A primeira, a das câmeras do controle, que lhe dão textura e inscrevem nelas códigos técnicos. A segunda camada, a da reportagem direta de TV, que reforça a textura e lhe confere um outro código, semiótico, que marca essas imagens com o sentido da simultaneidade entre fato, registro e transmissão. Na terceira camada, essa imagem já híbrida é assimilada no documentário. Essas camadas não sobrepõem marcas formais apenas, mas sentidos dados a essas imagens pela mediação, a mediação sobre a mediação. Acima do sentido desse registro no documentário, um tratamento sobre a realidade, está o registro da rede de TV, um recorte do real transmitido ao vivo. E acima disso, o registro da central de controle, da câmera de vigilância, que é

um olho sem corpo que capta objetivamente tudo o que está circunscrito em seus domínios.

Entre o filme e a televisão (entre ficção e real, arte e comunicação) Dubois (2004) localiza o vídeo. Segundo o autor, o vídeo, em si, foi explorado apenas na videoarte ou nos vídeos íntimos, de “autobiografia” documental, de eventos familiares. Boa parte das práticas videográficas não é ficcional, diz ele, que relaciona a maior parte dessas práticas ao modo plástico da videoarte e ao modo documentário – o qual ele chama de “real em todas as suas estratégias de representação”. Ensaio, experimentação, inovação e pesquisa são sentidos que unem a produção videográfica, em sua maior parte. Essa é a base para o que o autor começa a definir como “estética videográfica”. A videografia, a partir dos anos 60, sugere novas maneiras de se pensar a imagem, as quais tornam o vídeo esteticamente diverso do cinema e mesmo da TV.

O que é importante levarmos em consideração aqui é que, com a videografia, não apenas o *movimento* real do mundo é duplicado, capturado, mas o *tempo* real do mundo também. “O realismo da simultaneidade vem se acrescentar ao do movimento para formar uma imagem que nos parece cada vez mais próxima e decalcada do real [...]”, diz Dubois (2004: 52). É isso que transforma a imagem-televisão ou a imagem-vídeo em uma potência de presença. O paradigma do tempo do olhar se cristaliza aqui, e ganha contornos agudos naquele que parece ser o ícone da videografia: o circuito interno de TV ou, mais comumente, a imagem de videovigilância. “Nos circuitos fechados em que o tempo é contínuo e a duração infinita (salvo em caso de pane das máquinas), a imagem adere temporalmente ao real até se identificar integralmente a ele em sua quase eternidade visual [...]” (Dubois, 2004: 52).

A estética do vídeo carrega um traço que, em uma potencialização de subjetivação, a diferencia da do cinema. Se ela é suja, como diz Dubois (2004), é porque seu contraponto, a imagem-cinema, ou imagem-película, é

“limpa”. Ao mesmo tempo, enquanto a imagem-película, trazendo a marca estética de seu período clássico, é mais objetiva, transparente (como a caracteriza Bazin [Aumont et al, 1995]), a imagem-vídeo é altamente subjetivada pela sugestão de personalidade, um resquício da memória audiovisual que nos remete aos vídeos amadores (cinégrafistas amadores vendem suas imagens espetaculares às redes de TV) e, como já citados, aos vídeos particulares, aos documentários autobiográficos. A videografia e sua textura, sua lógica, sua estética peculiares foi transformada pelos usos (a facilidade de manuseio, de comercialização, de registro e armazenamento de material gravado): a “videocassetada”, o amadorismo de “repórteres instantâneos”, a brincadeira fetichista do vídeo pornográfico caseiro e, especialmente, os vídeos de produção (de cinema), os *making-ofs* de filmes, os diários de bordo. É por isso que Dubois (2004) irá chamar o vídeo de “espaço *off* do cinema”. O vídeo “pensa” o cinema, o interroga, diz o autor, o expõe. O espaço *off* e a sujeira, o estriamento, a instabilidade da imagem videográfica, que Dubois chama de ontologicamente obscena, aparecem em sua máxima potência no documentário que Wim Wenders faz sobre seu amigo, o cineasta Nicholas Ray, que está morrendo: *Um filme para Nick* (*Nick's movie*, 1980). Nele, Wenders ilustra muito do espaço *off* como uma das principais características da videografia. O cinema está no oposto, com sua imagem “limpa” (limpa pela natureza de alta resolução da imagem fotográfica). Quando fala em espaço *off* do cinema, Dubois (2004) também está falando do vídeo como um metadiscorso sobre o cinema.

Essa estética do vídeo o coloca dentre as marcas mais significativas desse período contemporâneo ao qual damos o nome de pós-modernidade. Para Dubois (2004), o fim do modernismo está marcado, no fim dos anos 1970, como uma era onde uma certa fé na verdade das imagens acaba. É uma era também marcada pela reciclagem de imagens, o que ele credits a uma “impureza pós-moderna”. Essa impureza se dá não apenas na superfície das imagens, na textura, mas também em sua duração, velocidade. Cinema,

televisão e vídeo usam o recurso da câmera lenta, por exemplo. Na TV, o *slow motion* exacerba o real, revive, revê. É insistente, como diz o autor, e cíclico. Marca efeito de gozo da pulsão escópica, inserido muitas vezes depois de momentos de extrema intensidade das imagens ao vivo, “[...] desdramatiza o afeto produzido pelo real na ordem do imaginário e sobredramatiza sua representação na ordem do simbólico” (Dubois, 2004: 208). No vídeo, a câmera lenta é pesquisa, é questionamento dirigido à imagem, é um desaceleramento que objetiva verificar se há algo, ali na imagem, a ser visto. Se na TV o *slow motion* torna o pensamento mais lento, a câmera lenta do vídeo serve, para o autor, para acelerar o pensamento. Acelerar, segundo o que Dubois quer dizer, não me parece uma categoria de tempo apenas, mas de profundidade. Acelerar o pensamento seria fazer com que este funcione *mais*. E vá mais fundo na imagem. A destrinche. José Padilha usa, em *Ônibus 174*, uma dilatação do tempo por meio da câmera lenta que serve de “imagem de estudo”. Ali, observamos a operação minuciosa de literalmente tornar a imagem mais lenta para, de vários ângulos, nos mostrar “a verdade”, quando, no desfecho do sequestro, a polícia prende Sandro do Nascimento e, ao mesmo tempo, vemos morrer a refém Geisa.

Imagem como documento, imagem como objeto

A imagem de arquivo como parte da estética documental constitui-se em um dos códigos mais tradicionalmente reconhecidos como “recorte sobre o real”. Essas imagens potencializam o valor de documento que o filme possa ter. O valor documental das imagens de arquivo, no entanto, não é exatamente equivalente às imagens documentais “normais”. Seu valor está em seu deslocamento. Independente de serem contemporâneas ou não do documentário do qual porventura façam parte, as imagens de arquivo sempre representam um deslocamento entre o contexto original dessas

imagens e o contexto no qual são realocadas. No contexto original, as imagens fazem parte de um fluxo. Recortadas desse contexto, sua delimitação é feita a partir do conteúdo simbólico, informacional ou representativo que encerram. Quando são realocadas, são ressignificadas e dão ao novo contexto onde se inserem um novo sentido também. *Imagem de arquivo*, portanto, faz referência a uma imagem que é usada para um propósito que, no caso dos documentários, pode ser desde demonstrar, ilustrar, comprovar ou informar até dar ao discurso fílmico alguma pontuação dramática de ordem épica.

Não creio, no entanto, que a imagem de arquivo seja neutra, impessoal ou “inocente” enquanto discurso visual. Assim como o documentário é um “tratamento criativo da realidade” como nos disse Grierson (Winston, 2005), ela é dotada de significados que lhe são atribuídos pelo documentarista que a desloca para seu fluxo ou, antes ainda, pela cultura, considerando as imagens paradigmáticas e/ou históricas. Por terem peso simbólico muito importante e grande significado na cultura, essas imagens são usadas por seu valor de autoridade: são incontestáveis enquanto representação, inquestionáveis como excertos da realidade e até imunes ao relativismo temporal que faria delas “ultrapassadas” enquanto imagens de grande importância. Por isso mesmo, são atemporais, épicas. É por sua forma de uso, por seus propósitos dentro do documentário, pela constituição formal e principalmente pelo deslocamento das imagens de arquivo que podemos atribuir a elas a condição de *objetos*.

Montar é o que a história faz com os documentos. É o que documentaristas também fazem com “fragmentos do real” que tenham captado. É da natureza das narrativas, a montagem e a prática dizem respeito tanto à impossibilidade de se tangenciar o real quanto ao fato de que, a rigor, não há real a ser tangenciado. Contar uma história é sempre, em certa medida, montar documentos, uma vez que sempre fazemos uso de algo que já existe e é dado para poder construir uma narrativa a respeito de

alguma coisa. Seja verbalmente, seja por meio da escrita, seja em suporte audiovisual. Sacralizar ou, pelo contrário, rejeitar os documentos históricos pode ser uma dupla armadilha (Lins *et al.*, 2011) nesse contexto. Um documento pode ser tão sacralizado que seja depositário de toda a verdade, inquestionável e irretocável, de tal forma que ninguém jamais será capaz de avaliá-lo fora do fluxo histórico. Assim como também dentro desse fluxo, uma vez que não é possível entender a história senão do ponto em que nos localizamos, o que faz com que o engessamento gradativo desse fluxo torne a história indecifrável. Se rejeitarmos o documento histórico por completo, considerando que nem ele é capaz de deter algo do real passado e irrevogável, avaliando-o apenas como construção social e não como real, corremos o risco de jamais termos acesso a uma das coisas que fazem de nós seres sociais: o lugar na história.

Ao descolar os documentos históricos do fluxo “original”, um historiador, ou um documentarista – que é o que nos interessa aqui – também está descolando as raízes desses documentos. Não negando a ele, no entanto, a possibilidade de novos solos. Esse deslocamento não nega aquilo que o documento tem de verdade, mas possibilita que outras verdades sejam depositadas sobre ele. Não que essas novas verdades não fossem depositadas sem o deslocamento. Porém ao historiador/documentarista cabe a tarefa de registrar essas novas verdades para que o documento-cápsula, ao ser aberto posteriormente, contenha um inventário não apenas de seu fluxo, mas das narrativas que se sobrepuseram a ele, das novas verdades, dos novos significados que o deslocamento da história faz surgir. Essa prática do deslocamento é o que permite reconhecer, “[...] nas imagens, singularidades que não podem ser lidas de outra forma sem uma significativa perda de seus referenciais” (Lins *et al.*, 2011: 64).

Diferente do procedimento da história, no entanto, ao documentário cinematográfico (ou, ainda, ao cinema) cabe o alívio de relacionar as representações às condições históricas, de deixar de lado a tarefa do

historiador de adicionar às imagens o comentário referencial que elas não tinham originalmente (Lins et al. 2011). Ora, as imagens não têm, em sua geração ou produção primeira, o comentário referencial – diferente de alguns documentos ditos oficiais, que normalmente estão crivados de referencialidades históricas – porque o presente dispensa, e sempre dispensará, a contextualização. Por definição. Ninguém diz nada no hoje e contextualiza com referenciais, porque os interlocutores todos vivem no hoje. Se assim é, é possível compreendermos o movimento do cinema quando desloca os documentos, quando desloca as imagens do passado sem a obrigação da referenciação. Quando o cinema usa imagens de outras épocas, não raro, está ressignificando essas imagens. Dando a elas o sentido atual ainda que sua materialidade pertença ao passado. Mas como se dá o processo de ressignificação? Para compreendermos isso, tomo a noção de documento como tratada por Michel Foucault (2007) em *A arqueologia do Saber* e, mais tarde, pelo historiador Jacques Le Goff (1994) em *História e memória*.

Segundo Foucault, desde sempre os documentos foram interrogados, naquilo que queriam dizer, naquilo que de verdade porventura possuísem, sobre sua autenticidade etc. O intuito, para o autor, era um só: “[...] reconstituir [...] o passado de onde emanam [...]” (2007: 7). O peso depositado sobre o documento, de reconstruir o passado, é o mesmo peso depositado sobre o documentário – documentário sendo um inventário de documentos sobre algo – enquanto algo que reconstrói o real. Ou, ainda, que o constrói. O que devemos observar é que o olhar sobre um documento é, por definição, a construção de *uma* história. O passado faz-se, novamente, no presente com a materialidade de documentos e a partir da habilidade arquitetônica (e arqueológica) do historiador, que lhe dá novo sentido. Não é o mesmo passado, assim como não é o mesmo real. As imagens de arquivo são potencializadoras desse processo de reconstrução, pois ao mesmo tempo em que servem para reconstruir o passado de onde emanam,

quase fantasmáticas, têm sobre seus ombros a tarefa de construir a verdade desse passado. Diferente da história que se conta verbalmente, ou daquilo que se compreende a partir de um documento burocrático, a imagem de arquivo vídeo e filmográfica tem o poder de trazer para o presente o passado em sua forma (a imagem ela mesma) e seu movimento, fluxo, tempo (os movimentos). É evidente que sabemos não ser o passado ele mesmo acontecendo, mas, por fenômenos como a própria *identificação primária* e por enxergarmos as imagens como duplos do real (as documentais, ainda mais), ao mesmo tempo que a imagem de arquivo deslocada é ressignificada, é também a potência de um passado que acontece de novo. Por mais que o espectador saiba “[...] que não é ele que assiste sem mediação a essa cena, [...] a identificação primária faz com que ele se identifique com o sujeito da visão, com o olho único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele, daquela maneira e desse ponto de vista privilegiado” (1995: 260).

No filme *Ônibus 174*, a “documentação” representada pelas imagens de arquivo sugere uma espécie de julgamento, o que cabe no contexto da história de Sandro e do sequestro do ônibus 174, como o evento ficou conhecido. A proposta de Padilha é usar as imagens gravadas pelas redes de TV para desconstruir e reconstruir a imagem demonizada que a mídia criou de Sandro. É como se o documentário promovesse um outro julgamento, usando provas adequadas que explicassem o que a mídia, na época, não explicou. (ver Penkala, 2007a; 2007b, 2007c) Esse novo julgamento anexa ao seu discurso (como a fala de um advogado de defesa) as provas que reconstituem o percurso de vida de Sandro para que possamos julgar “com nossos próprios olhos” e entender os motivos que o levaram até aquele ponto. Recusando o julgamento equivocado que o “juri popular” fez do rapaz a partir da acusação dos media, Padilha retorna no tempo, por meio das próprias imagens brutas das redes de TV e, como se refizesse aquele dia e acontecimento diante de nossos olhos, vai inserindo imagens de arquivo

que explicam, como o jornalismo costuma fazer, o contexto dos fatos. Naquele dia 12 de junho de 2000, *flashes* do sequestro eram transmitidos durante a programação normal televisiva, em regime de urgência. Na edição do Jornal Nacional daquele dia, que foi ao ar depois do desfecho trágico do sequestro, Sandro, que já estava morto também, foi acusado da morte de uma das reféns. As provas usadas pelo telejornal e, daquele dia em diante, nos telejornais e na imprensa escrita, foram as que “as imagens mostraram”. Dois anos depois, dissecando o evento e levantando os antecedentes de Sandro, *Ônibus 174* inclusive traz à tona documentos oficiais escritos (que aparecem em primeiro plano na tela enquanto seu conteúdo é lido em voz *off*) e imagens da infância do rapaz, que foi uma das vítimas do massacre de 1992 que ficou conhecido como “Chacina da Candelária”. Ao final do documentário, vemos as imagens do desfecho do sequestro em câmera lenta, mostrando, de vários ângulos, que o tiro que matou a refém Geisa não foi disparado por Sandro, mas pelos atiradores de elite da PM do Rio de Janeiro. Com esse aparato visual em mãos, e a partir da montagem e da dilatação do tempo dessas imagens, José Padilha constrói um infográfico animado que desenha o espaço da ocorrência e nos fornece informações que comprovam sua tese. Esse infográfico se dá a partir do uso dessas imagens de arquivo, inseridas nesse processo como provas de defesa cruciais de Sandro do Nascimento, posteriormente morto pelos PM a caminho da delegacia.

Foucault dá à história um papel subalterno com relação ao documento quando diz que ela é, “[...] para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela [a história] não se separa” (2007: 8, grifo no original). Não poderia ser diferente, uma vez que a história só pode ser dita a partir de “documentos”, não importando de que tipo sejam. Contar a história é uma forma de justificar os documentos. É uma forma de voltar a eles e organizá-los novamente. De refazer, também, a própria história.

Essa forma de dar aos documentos certo *status* é o que explica a mudança de paradigma entre a “velha” história e a “nova história”, mudança esta onde os documentos passaram a ser os *monumentos* de outrora. Contar a história, hoje, é transformar aquilo que antes eram o material resultante do tempo que passou em monumento. Para o autor, a história tradicional “memorizava” os monumentos do passado, transformava-os em documentos e, assim, fazia com que falassem (um processo que nada mais é que obter a narrativa dos monumentos). O que é “memorizar” um monumento? Torná-lo memória, torná-lo algo que, em si, carrega o tempo que o atravessou e os olhares que foram depositados sobre algo que diz sobre si e sobre aquilo que os homens fizeram de si, torná-lo memorial. A nova história transforma os documentos em monumentos, diz Foucault. Coloca os documentos como algo que diz sobre todas as coisas, algo que tem o poder de estabelecer um relato. O documento não é mais algo que a história vai usar para reconstruir o passado, mas algo que se estabelece como verdade sobre o passado. Não é usado pela história, mas usa a história como veículo de sua verdade. Ou, como dizem Consuelo Lins, Andréa França e Luiz Augusto Rezende,

[...] o documento não é instrumento da história, mas, sim, seu próprio objeto; não é inócuo nem neutro, tampouco sem intenção, mas é – tal como os monumentos – instrumento de poder. Um documento que é preservado impõe ao presente certas imagens do passado e não outras; revelam e escondem ao mesmo tempo. (Lins *et al.*, 2011: 58-9)

Seria um poder que aqueles do passado exercem sobre o futuro e sobre a memória (Le Goff, 1994). A inocência e objetividade desse documento (Lins *et al.*, 2011) deixa de ser percebida como tal. O historiador então estabelece campos de relações e, segundo Foucault (2007), vai organizando, definindo e identificando unidades e elementos, determinando e definindo pertinências. Os documentos, segundo Le Goff (1994), são escolhas do historiador, enquanto os monumentos são aquilo que o passado

deixou para o presente, preservou para perpetuar um passado que será evocado a partir dele.

Documento vem do termo latino “docere”, que significa ensinar. O termo adquiriu o significado que usamos até hoje, de “prova” ou “testemunho”, segundo Lins (*et al.*, 2011), apenas no início do século XIX. Como prova ou testemunho ou, ainda, como objeto de memória, como objeto de inventariado, ensina sobre algo, diz algo sobre algo, postula. De qualquer das maneiras, impõe sobre o presente algo sobre o passado, algo que é construído, porém é algo que é organizado no presente. E, transformado em monumento, uma construção destinada a perpetuar-se, a representar a memória em si. Como monumento, portanto, é repleto de um significado atribuído a priori pelo passado, representa a memória daqueles que viveram o passado como presente. A objetividade do documento se opõe ao que o monumento intenta (Le Goff, 1994) porque não é um objeto de memória e sim uma “prova histórica”.

Tradicionalmente, documentários trabalham com provas históricas. O audiovisual não trabalha, no sentido clássico dado ao documentário, com monumentos, mas com documentos no sentido de algo que não representa, mas *é* o passado. Não representa o passado no sentido de uma construção que impõe ao futuro um passado memorializado. Um monumento fúnebre erguido em homenagem a uma pessoa muito rica, por exemplo, pode nos dar a ideia de que essa pessoa foi alguém muito importante no passado. O historiador se vale de documentos e os organiza, observando sua pertinência a partir do ponto de vista do presente e de uma objetividade que lhe é concedida pelo conhecimento para, então, dizer quem foi importante num dado passado. Subjetivamente, ou pela força do poder que a pessoa detinha, o monumento trata de alguém de grande destaque (para a família e amigos, os mortos sempre são importantes e dignos de memória). Para a história, os documentos dirão de sua importância ou não. É por isso que a prática documentária do audiovisual está relacionada a esse conceito de documento.

E é isso que também dá ao documento um poder sobre a história, uma vez que a falta de documento sobre determinada coisa significa o apagamento histórico desse evento, coisa ou pessoa. O registro, que é o que o historiador toma por documento.

Com a evolução das ciências da informação, como destaca Le Goff (1994), o documento passa a ter uma importância relativa, contextualizado naquilo que o precede e o sucede. Dentro das séries, segundo o que nos diz Foucault (2007). O monumento, segundo destaca ainda Le Goff (1994), é um instrumento de poder que as sociedades do passado exercem (naquele presente em que se encontram) para impôr ao futuro uma imagem que elas querem construir de si mesmas. É o que ocorre quando o documentário usa uma imagem de arquivo para memorializar algo ou alguém. Não que o poder seja exercício de forma ruim, considerando que a intenção do documentarista não pode ser discutida em termos de “boa” ou “ruim” sem entrarmos em parâmetros éticos. Mas ao memorizar Sandro do Nascimento ou outros personagens históricos dos filmes aqui analisados, por exemplo, se tira das imagens o *status* de documento e se dá a elas a configuração de objeto de memória.

Diante do documento transformado em monumento, cabe ao historiador apenas a desmontagem (Lins *et al.*, 2011) de sua construção, o que esvazia o sentido de qualquer julgamento sobre se são ou não verdadeiros. Não é essa a questão para Le Goff e nem para o que tento discutir aqui. O que pretendo é pensar o deslocamento, a prática própria da organização dessas imagens em novas séries e fluxos a partir dos quais passa a fazer (novo) sentido. É, assim, o uso dessas imagens de arquivo como documentos que nos interessa pensar aqui. São imagens que ora são usadas como objeto de memória, no mesmo sentido como se entende a noção de monumento; ora são objetos de prova, no mesmo sentido de documento. De qualquer forma, são objetos que constroem a linguagem do

documental. Como documentos, as imagens podem ser usadas como prova. Como objetos de memória, podem carregar o peso dos monumentos.

Notícias de uma guerra particular traz, em sua própria estrutura, um molde ético da narrativa jornalística. No documentário, repleto de entrevistas e imagens de arquivo também, vemos três “lados” da história do tráfico de drogas nas favelas da cidade do Rio de Janeiro: da polícia, do traficante, e do morador da favela. As imagens de TV servem de material para uma crítica documental que também se debruça sobre o próprio papel da TV na sociedade, como narrativa e utilidade pública. Essa estrutura já sugere que as imagens de arquivo são objetos documentais, dispostos como provas em um tribunal, anexos num relatório sobre a criminalidade. Usa imagens de arquivo de TV, por exemplo, sobrepondo ao sentido jornalístico original um novo olhar, um olhar. *Notícias...* usa até um recurso estilístico como vinheta, marcando partes da narrativa. O tom no uso das fotografias é quase sempre criminal neste filme, e a simulação de entradas de *slide* (a imagem entra no quadro horizontalmente, pela esquerda), acompanhadas do som do aparelho reforça a ideia de que estaríamos sendo apresentados a alguns documentos de evidência. Em uma sequência que apresenta uma origem do crime organizado no Rio de Janeiro, aparece a foto do busto de um dos criminosos. Tons de sépia, marcas de desgaste, desbotada, acompanhada de uma legenda (atual): Rogério Lengruber “Bagulhão”. No “*slide*” seguinte, sobre fundo preto, a legenda centralizada: “O início” e abaixo “1950-1980”. Seguem-se as fotos (igualmente sépia, desbotadas) de dois outros homens, com legendas que também indicam nome e alcunha. Em seguida, um filme tremido, em preto e branco, com riscos e marcas de desgaste, mostra um morro carioca. Na legenda: “Zona Norte”. Os vídeos em cores que são inseridos depois têm a tonalidade dos registros amadores da época, uma imagem de superfície opaca, cores esmaecidas, predominância de tons frios. São imagens de TV, de reportagens da época.

Uma colagem de documentos de todos os gêneros que garante, pelas provas factuais apresentadas, que o que se mostra é o real.

A imagem-objeto de *Nós que aqui estamos...* é outra. Mesmo aquilo que foi dado como documento, a imagem de arquivo proveniente de reportagens de TV, é facilmente transformada em memorial. O tom geral do filme de Masagão memorializa os mortos transformando-os todos em peças cruciais da história do século XX. Sugere, pela própria forma como monta e organiza essas imagens deslocadas de espaços e tempos, o nosso olhar. Sobre *Nós que aqui estamos...* depositamos um olhar nostálgico como se os mortos, ali, fossem os nossos mortos. E são. A relação que Masagão constrói é a de que somos herdeiros desses heróis anônimos do século XX, quando pega uma imagem de arquivo documental, sobre determinada pessoa desconhecida mas que esteve diante da câmera (na circunstância da guerra, por exemplo) e dá a ela um nome, uma família, o lugar em uma linhagem – como é o caso dos mortos da Família Jones. Geração após geração, os Jones morreram na em ambas as Guerras Mundiais, na Guerra do Vietnã e, por último, na Guerra do Golfo. Acreditando ou não na existência real desses Jones mortos nas guerras, o que o documentário nos faz criar com essas imagens é a mesma relação que temos com objetos de memória que contam uma história que somente para nós faz sentido. O álbum de fotografias do século XX, afinal, é nosso também.

Em *Ônibus 174*, um jogo de montagem minucioso consegue dar as imagens memoriais o estatuto de documentais, e às documento, o *status* de objetos de memória. José Padilha exuma o corpo criminal de Sandro do Nascimento e, nos autos do processo de defesa do rapaz, usa de provas documentais para provar a inocência e as circunstâncias entre as quais estava inserido Sandro, assim como usa o objeto de memória como forma de convencer o júri popular sobre a tese que defende. Memorializar Sandro foi o meio pelo qual Padilha defendeu o indivíduo de um julgamento público que usou de provas documentais para justificar sua endemonização

pelos media. Os objetos documentais, no entanto, ajudaram a provar o contrário do que a TV e os jornais haviam construído sobre Sandro.

Nenhum documento é inocente. Nenhuma imagem é inquestionável. São apenas objetos usados para construir a história. Ela mesma nunca inocente, nunca inquestionável.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques *et al.* (1995), *A estética do filme*, Campinas: Papirus
- AUMONT, Jacques (2006) *A imagem*, 11ª Ed., Campinas: Papirus
- AUMONT, Jacques (2004), *O olho interminável* [cinema e pintura], São Paulo: Cosac Naify
- BERGER, Christa (1996), “Em Torno do Discurso Jornalístico” in Antônio Fausto Netto; Milton José Pinto (Orgs.), *O Indivíduo e as Mídias: ensaios sobre Comunicação, Política, Arte e Sociedade no Mundo Contemporâneo*, Diadorim, pp. 188-193
- CALABRESE, Omar (1987), *A idade neobarroca*, Lisboa: Edições 70
- CAUDURO, Flávio V; PERURENA, Pedro (2008), “A retórica visual da pós-modernidade” in *Revista Famecos*, Porto Alegre, nº 15, dezembro
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.) (2004), *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2a ed. rev., São Paulo: Cosac Naify
- COUCHOT, Edmond (1996), “Da representação à simulação” in André Parente, *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, pp. 37-48
- DUBOIS, Phillipe (2004), *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify
- FECHINE, Yvana (2008), *Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*, São Paulo: Estação das Letras e Cores
- FECHINE, Yvana (2006), “Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal” in Elisabeth Bastos Duarte; Maria Lília Dias de Castro,

- (Orgs.), *Televisão: entre o mercado e a academia*, Porto Alegre: Editora Sulina, pp. 139-154
- FLUSSER, Vilém (2002), *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro: Relume Dumará
- FOUCAULT, Michel (2007), *A Arqueologia do Saber*, Rio de Janeiro: Forense Universitária
- FOUCAULT, Michel (2008) *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, 35ª Ed., Petrópolis: Vozes
- JORDAN, Susana M. Dobal (2006), “Ficções e verdades no cinema, na fotografia e no cangaço” in Tânia Montoro; Ricardo Caldas (Orgs.) *De olho na imagem*, Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/Editorial Abaré, pp. 123-138
- JOST, François (2004), *Seis lições sobre televisão*, Porto Alegre: Sulina
- KOSSOY, Boris (2002), *Realidades e ficções na trama fotográfica*, 3ª Ed., Cotia: Ateliê Editorial
- LE GOFF, Jacques (1994), *História e memória*, Campinas: Unicamp
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa (2011), “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo” in *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21: 54-67, junho
Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5597/4598>
- MACHADO, Arlindo (1996), *Máquina e Imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus

- PENKALA, Ana Paula (2007a), “Cidade de Deus e o olhar documental: Estratégias formais para a denúncia da violência”, *XI Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação* (Cátedra UNESCO de Comunicação), na Universidade Católica de Pelotas, Pelotas/RS, maio
- PENKALA, Ana Paula (2007b), “O sujeito no interior do enunciado e as narrações do mundo. Problematizando as narrativas jornalísticas e imagéticas” *InTexto*, Vol. 2, n. 17, julho/dezembro, pp.1-16
Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3462>
- PENKALA, Ana Paula (2007c), “Ônibus 174 e o clamor por visibilidade: Discursos e sentidos” in *IX SEMINÁRIO INTERNACIONAL DA COMUNICAÇÃO - Simulacros e (dis)simulações na sociedade hiper-espetacular*, Porto Alegre, Textos completos - GT Manifestações Visuais da Contemporaneidade, pp. 1-16. Disponível em: www.pucrs.br/eventos/sicom/textos/gt01.pdf
- PRZYBLYSKI, Jeannene (2004), “Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1971” in Leo Carney, Vanessa R. Schwartz, *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2ª Ed., Rev. São Paulo: Cosac Naify, pp. 289-315
- ROSSINI, Miriam de Souza (2006), “O gênero documentário no cinema e na TV” in Elisabeth Bastos Duarte; Maria Lília Dias de Castro, (Orgs.) *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina, pp. 237-250
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried (2008), *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, 1a ed., 4a reimp. São Paulo: Iluminuras
- SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.) (2004), *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2ª Ed. rev., São Paulo: Cosac Naify, pp. 95-123
- SOBCHACK, Vivian (2005), “Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário” in Fernão Pessoa RAMOS (Org.), *Teoria contemporânea do cinema, Pós-*

estruturalismo e filosofia analítica, vol. 1, São Paulo: SENAC, pp. 127-157

SONTAG, Susan (2003), *Diante da dor dos outros*, São Paulo: Companhia das Letras

VIRILIO, Paul (2002), *A máquina de visão*, 2a Ed., Rio de Janeiro: José Olympio

WINSTON, Brian (2005), “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital” in: Maria Dora Mourão, Amir Labaki (Orgs.), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 14-25

XAVIER, Ismail (2006), “Cinema: Revelação e engano” in Aduino Novaes (Org.), *O olhar*, 11a reimp., São Paulo: Companhia das Letras, pp. 367-383

Filmografia

Um filme para Nick / Nick's movie (1980), de Wim Wenders

Nós que aqui estamos por vós esperamos (1998), de Marcelo Masagão

Notícias de uma guerra particular (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund

Ônibus 174 (2002), de José Padilha