

Pura ficção?

O cinema de Jean Rouch e o jornalismo de Hunter Thompson

Júlio Bezerra

Resumo: A proposta deste artigo é traçar um movimento de aproximação e estranhamento entre documentário e jornalismo. De um lado, o cinema verdade de Jean Rouch, e, do outro, o jornalismo gonzo de Hunter Thompson. Ambos puseram em questionamento as noções correntes a respeito do que seriam o jornalismo e o documentário, sobre que lugar estas formas de discurso ocupam na sociedade, como eles se realizam, de que maneira representam a realidade, que características lhe conferem legitimidade, etc. Tanto o cinema verdade francês quanto o jornalismo gonzo indicam não somente uma nova abordagem como também uma nova postura em relação ao mundo que filmam ou descrevem.

Palavras-chave: documentário; jornalismo; Jean Rouch; Hunter Thompson.

Abstract: *Pure fiction? The cinema of Jean Rouch and the journalism of Hunter Thompson.* The purpose of this paper is to discuss the relations between documentary and journalism from a historical perspective. On one hand, the cinema-verite of Jean Rouch and, on the other, the gonzo journalism of Hunter Thompson. Both have challenged the current notions of what would be journalism and documentary, which place they occupy in society, how they perform and represent reality, which features certify their legitimacy within society, etc. Both French cinema-verite and gonzo journalism not only represent a new approach to their forms of discourse but also a new attitude towards the world they film and describe.

Key-words: documentary; journalism; Jean Rouch; Hunter Thompson.

O objetivo deste artigo é pensar a relação entre documentário e jornalismo a partir de uma perspectiva histórica. Ambos os domínios constituem boa parte do reino dos discursos sobre o real. Uma premissa historicamente construída que autoriza tanto um quanto o outro de “significarem” a realidade. Evidentemente, fazer da relação direta com a realidade um critério de distinção em relação aos mais variados discursos trouxe muitas

questões ao longo dos anos. As “oposições” documentário/ficção e literatura/jornalismo são divisões que de certa maneira estruturaram suas respectivas tradições desde suas origens, produzindo uma série de famosos dilemas (verdade, ficção, transparência, manipulação, entre muitas outras) que orientaram grande parte do debate em torno do documentário e do jornalismo.

No entanto, a discussão acerca dessas oposições demonstra um certo desgaste, como nos alertam uma série de autores. Documentário e jornalismo são hoje considerados como gêneros impuros no modo como narrativamente constroem suas representações, convivendo com uma série de outros discursos, em uma saudável promiscuidade. Mas enquanto chegávamos a essas belas conclusões, todo um campo igualmente amplo e instigante de debate, justamente entre estes domínios que buscam no mundo histórico sua matéria-prima, atravessou o último século sendo simplificado, negligenciado, ou, meramente, ignorado. Historicamente, apesar de alguns confrontos tanto na prática quanto na teoria, documentário e jornalismo se desenvolveram (institucionalmente) à margem um do outro.

Hoje, contudo - em um contexto de saturação de variadas “representações do real”, no qual a televisão, o cinema, a publicidade, o vídeo, a mídia em geral, não param de fabricar e nos impor imagens, designando-as como “reais” -, é cada vez mais pertinente pensar essa relação entre documentário e jornalismo. Para fazê-lo, entretanto, é preciso manter os conceitos de documentário e jornalismo em aberto. Nem todos os filmes classificados como documentário se parecem entre si, assim como existem muitos e diferentes tipos de reportagem. Documentários e reportagens não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos.

Neste sentido, seguiremos as linhas teóricas de Bill Nichols e Nelson Traquina. Ambos refletem sobre a definição de seus domínios caminhando pelas comunidades de realizadores, pelo corpus textual e pela constituição dos espectadores. Nichols estabeleceu uma inovadora abordagem teórica sobre cinema documentário, buscando ressaltar semelhanças e, principalmente, diferenças existentes entre os domínios empiricamente reconhecidos da ficção e do documentário, sem precisar retornar, entretanto, a uma oposição rígida ou estrita entre ambos. Traquina, por sua vez, percorre várias pesquisas, teorias e movimentos do jornalismo, tentando restituir para a atividade um lugar na teoria da comunicação, sem recorrer a dicotomias do tipo objetividade e subjetividade, manipulação e fidelidade.

Ou seja: mais importante do que proclamar uma definição que estabeleça o que é e o que não é documentário ou jornalismo, melhor do que traçar uma lista dos elementos composicionais e/ou específicos de ambos os domínios, é examinar os modelos, os protótipos, e as inovações. O percurso que escolhi buscou então identificar convergências e divergências entre dois movimentos: o cinema verdade e o jornalismo gonzo. Muito já foi dito a respeito de cada um dos dois, embora nenhum autor tenha se preocupado em sistematizar uma aproximação entre eles.

O cinema verdade e Jean Rouch

Ao longo dos anos 60, a prática do documentário renasceu por meio de movimentos em ambos os lados do Atlântico. As inovações tecnológicas aproximaram o documentário do cotidiano, dos pequenos detalhes do dia-a-dia. O cinema direto americano, cujo núcleo principal se deu em torno da produtora Drew Associates, fundada pelo repórter fotográfico Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock, aspirava à invisibilidade e afirmava o papel de um observador objetivo. Eles negavam a tradição professoral e militante do documentário. Desejavam filmes que fossem urgentes, capazes de flagrar a vida desarmada. E inauguraram um modo “observacional” para o documentário, sem narrador, entrevistas, roteiro, ou encenações.

Já o cinema verdade francês apostava em uma abordagem completamente diferente, interativa e provocadora, abrindo um novo horizonte de possibilidades de comunicação no campo do cinema. Jean Rouch foi o maior representante desta então nova tendência. Defrontado cotidianamente com as implicações da observação participante, Rouch acreditava que a neutralidade da câmera e do gravador era uma falácia, que era preciso utilizá-los como instrumentos de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras. A idéia era fundir o “cine-olho” de Dziga Vertov e a câmera que compartilha experiências de Flaherty em um cinema do cotidiano que partilhasse a criação e realização dos filmes com aqueles que antes eram apenas objetos de pesquisa.

O filme que marca esta fase é “Jaguar”, iniciado em 1954 e concluído somente em 1971. Rouch convidou três amigos nigerianos a reencenarem uma viagem até a Costa do Ouro (hoje, Gana) em busca de fortuna e de novas aventuras. Partiram então os quatro com um simples itinerário e um esboço de situações banais. A partir de uma situação perfeitamente plausível - uma viagem à Costa do Ouro para conseguir dinheiro -, Rouch filmava com grande teor de improvisação os acontecimentos inventados por ele e seus atores.

Quando eu fiz o filme eu não tinha nenhuma idéia! Eu tinha, sobretudo a vontade de contar uma história e de sair um pouco do documentário para fazer ficção. Eu conhecia muito bem meus três heróis (...) e lhes tinha proposto inventar uma história, inventá-la na medida em que a filmássemos (...) e nós inventamos juntos seus diferentes episódios (...) todo o filme é pura ficção, nenhum desses personagens nunca foi na vida o que ele é na história: é ficção, mas ficção em que as pessoas desempenham seus próprios papéis numa situação dada (FELD, 2003: 31).

Como em 1954 ainda não havia som direto, Rouch pediu aos personagens-atores que narrassem e comentassem as imagens depois de montadas. Rouch parecia interessado, sobretudo, na idéia de representação. Uma representação que, como nos aponta Bill Nichols, “tem que ser contestada com a realidade da representação” (NICHOLS, 1991; p. 63). Os personagens do filme colocaram-se no papel de migrantes e documentaram

sua migração. “Jaguar” traz uma história ao mesmo tempo inventada, vivida e filmada: “Entrava-se em um domínio que não era a realidade, mas a provocação da realidade, que revelava essa realidade” (ROUCH, 1967).

Rouch daria mais um passo em “Eu, um negro” (1958), uma espécie de documentação da vida cotidiana de um grupo de jovens pobres, habitantes de Treichville, subúrbio de Abidjan, capital da Costa de Marfim. Rouch pede a um grupo de amigos que vivem de pequenos expedientes pelas ruas da cidade que inventem suas vidas para a câmera. Os personagens então começam a fabular e moldam suas identidades a partir de elementos extraídos dos meios de comunicação, em especial do cinema. Dois deles se destacam: Omarou Ganda adota o pseudônimo de Edgar G. Robinson, o ator americano, e Petit Touré se diz Eddie Constantine e passa a viver as aventuras de um espião internacional amante de mulheres chamado Lemmy Caution. Ao encenarem suas próprias vidas, como pediu Rouch, ambos vivem ações alternadamente reais e fictícias.

Assim como em “Jaguar”, Rouch projetou as cenas para os três e pediu que improvisassem uma locução. Sobrepe-se então mais uma camada de invenção aos personagens e ao filme. Robinson (Ganda) assistiu às imagens editadas e simultaneamente gravou suas impressões. ... ele quem nos apresenta os personagens e comenta de modo espontâneo e cheio de devaneios a aventura da luta cotidiana pela sobrevivência. Em certos momentos, a diferença entre as condições de vida dos personagens e suas aspirações e fantasias produz diversas revelações. Para Rouch, toda pessoa é uma criatura de imaginação e de fantasia, e a câmera se transforma em um catalisador dessa imaginação e dessa fantasia.

Rouch daria continuação a estas experimentações em “A pirâmide humana” (1959) e especialmente em “Crônica de um verão” (1960). Em 1959, o sociólogo Edgar Morin convidou o realizador francês para co-dirigir um filme sobre como os parisienses vivem suas vidas. A intenção era chegar a um “sociodrama”, no qual cada participante fosse estimulado a desempenhar sua própria vida diante da câmera. O filme era uma tentativa de colocar em prática os conceitos desenvolvidos por Morin em seu artigo “Pour un nouveau cinema-verité”, publicado alguns meses antes. Na abertura do filme, ouvimos a voz off de Jean Rouch: “Este filme não foi representado por atores, mas vivido pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade”.

Essa “nova experiência” precisava de um equipamento leve e sincrônico. Rouch iniciou as filmagens de “Crônica de um verão” com uma Arriflex, já bastante leve (pesava uns dez quilos). O som sincrônico também deixava de ser problema com o Nagra, aparelho criado por Kudelsky, na Suíça, que podia ser transportado no ombro de um operador e que registrava o som em uma bobina de fita magnética de longa duração e de reduzido diâmetro.

Em “Crônica de um verão”, Rouch e Morin exploraram novas possibilidades no uso destes equipamentos em uma abordagem completamente diferente da do cinema direto.

Ao contrário dos americanos, não existe aqui a crença de que o personagem se comportaria do mesmo modo caso não estivesse sendo filmado. “Crônica de um verão” é uma experiência na qual o observado age com consciência da observação. O filme é considerado o protótipo deste modo de representação chamado por Bill Nichols de interativo/participativo. Rouch e Morin atuam, são mentores participantes e provocadores, interagindo com os demais atores sociais, procurando extrair revelações e “verdades ocultas” através de monólogos, diálogos e discussões coletivas. Rouch e Morin reagem a provocações, em movimentos de atração e rejeição, crítica e autocrítica, e fazem dessas intervenções a própria condição de possibilidade da revelação daquilo que estivesse latente ou contido.

Neste documentário, os realizadores se defrontaram com uma dialética do verdadeiro e do falso. Em determinada sequência, Marceline, judia e ex-prisioneira em campo de concentração nazista, vaga pelas ruas parisienses com um gravador e um microfone de lapela, acompanhada a distância pela câmera. A personagem profere uma evocação saudosa e dramática em relação ao pai, de quem a deportação a separou para sempre. Já no debate que se seguiu à projeção para os participantes do filme (montado na versão definitiva do longa) surge a questão: verdade ou encenação? Marceline responde:

Eu me coloquei em situação no drama, eu escolhi um personagem que eu interpretei na medida das possibilidades do filme, um personagem que é ao mesmo tempo um aspecto de uma realidade de Marceline e também um personagem dramatizado criado por Marceline (DA-RIN, 2004; p. 154 e 155).

E assim se instaura a discussão sobre a verdade presente no documentário, com as inúmeras possibilidades do que Gilles Deleuze (2005) chamou de narrativa falsificante. Rouch é um dos primeiros cineastas a reagir de forma sistemática e estrutural aos territórios normatizados da “ficção” e do “documentário”. Essa recusa tinha endereço certo: o cinema direto americano e as suas concepções talvez ingênuas de objetividade e não-intervenção, um cinema que opera a partir de uma fé na espontaneidade e uma crença em uma realidade não-manipulada. ... em oposição a este documentário, que parece por vezes supor a ilusão realista de que o mundo equivale à sua representação, que Rouch inaugura um método de intervenção produtiva. O cinema verdade aventurou-se nos caminhos da ficção como forma complementar da dimensão documental. “Crônica de um verão”, como sublinha Da-Rin, é um filme sobre a relação de fecundação mútua entre documentário e ficção. Rouch comenta:

Para mim, como etnógrafo e cineasta, não há praticamente fronteiras entre o filme documentário e o filme de ficção. O cinema, arte do duplo, já é a passagem do mundo do real para o mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a outro, ginasta acrobática em que perder o pé é o menor dos riscos (FELD, 2003; p. 185).

O jornalismo gonzo de Hunter H. Thompson

No começo da segunda metade da década de 60, em pleno auge das novas liberdades editoriais de que gozava o chamado novo jornalismo, surge uma abordagem extrema da dos seus princípios sob a autoria de um jornalista free-lancer: Hunter S. Thompson. Criador e principal representante de uma modalidade de jornalismo literário que seria denominada de jornalismo “gonzo”, Thompson atacava - como fez também talvez a figura mais proeminente do novo jornalismo, Tom Wolfe - a suposta “cientificidade” dos jornais, tão presente no discurso de colunistas importantes como Walter Lippmann. Mas, ao contrário, de Wolfe, o jornalista gonzo defende a interação e a provocação como um meio de entender mais a fundo o assunto sobre o qual pretende escrever. Neste sentido, é interessante anotar o que Thompson escreveu sobre o novo jornalismo de Tom Wolfe: “O problema de Wolfe é que ele é intolerante demais para participar de suas próprias matérias. As pessoas com quem ele se sente à vontade são mais entediadas que merda de cachorro velho, e as pessoas que parecem fasciná-lo como escritor são tão esquisitas que o fazem ficar nervoso” (THOMPSON, 2004; p. 49).

Em um jornalismo em primeira pessoa, caracterizado por altos níveis de envolvimento pessoal e pelo interesse em partilhar experiências mais do que relatar fatos, o jornalista gonzo desconstruiu o campo sagrado do jornalismo e empreendeu uma relação promíscua com a ficção. Em 1965, conseguiu seu primeiro grande sucesso. Estava morando em São Francisco e conheceu membros da famosa gangue de motociclistas Hell’s Angels. A reputação deles havia se alastrado pelo país desde que um relatório feito pelo então Secretário de Segurança da Califórnia, Thomas C. Lynch, havia os considerado uma ameaça. O editor da publicação esquerdista “The Nation” pediu a Thompson que fizesse uma matéria sobre a gangue.

Durante os 18 meses em que conviveu com os motoqueiros, Thompson participou de todas as atividades ilegais às quais eles estavam ligados, consumindo drogas e álcool, e sendo, inclusive, vítima de algumas surras. Publicada em 1965, a reportagem era um retrato sociológico e político sobre a gangue, seus problemas com a polícia, seu envolvimento com a contracultura da época e seu tratamento na grande mídia americana. A matéria foi disputada por editoras e ganhou a forma de livro em 1967 pela Random House sob o título “Hell’s Angels: medo e delírio sobre duas rodas”.

No entanto, como faz André F. P. Czarnobai (2003), é importante anotar que, ainda que Thompson se entregasse de maneira suicida à matéria e assumisse o papel de provocador, ainda que as técnicas usadas para captar as informações e escrevê-las já fossem mais ousadas do que as praticadas pelos novos jornalistas, este artigo não é considerado como exemplo de jornalismo gonzo. Autores como Christine Othitis, sugerem que “Hell’s Angels” é provavelmente o único livro de Thompson que poderia ser chamado de novo

jornalismo: “é o primeiro - e único - livro no qual Thompson mantém um estilo controlado de se expressar, no sentido de ‘escritura não-gonzo’” (OTHITIS, 1994).

O primeiro artigo de Thompson a ser batizado de gonzo veio em 1970, na edição de junho da “Scanlan’s Monthly”. A pauta por trás de “O Kentucky Derby é decadente e degenerado” era a cobertura do mais famoso evento esportivo de Louisville, mas acabou transformando-se em uma ácida crítica ao modo de vida da população local. Escalado para cobrir a tradicional corrida de cavalos, Thompson se afundou em um torpor alcoólico de quatro dias ao lado do artista Ralph Steadman. O jornalista interfere invariavelmente no curso dos acontecimentos, acinzentando a distinção entre sujeito e objeto da narrativa e, ao final da aventura, não sabia nem sequer quem tinha ganhado a corrida:

Momentos depois do término do páreo, a multidão foi com tudo para as saídas, correndo para pegar táxis e ônibus. No dia seguinte, o ‘Courier’ falou em violência no estacionamento. Pessoas foram esmurradas e pisoteadas, trombadinhas agiram, crianças foram perdidas, garrafas arremessadas. Mas perdemos tudo isso, tendo voltado para o camarote de imprensa para alguns drinques pós-páreo. A essa altura estávamos os dois meio loucos por conta de muito uísque, excesso de sol, choque cultural, poucas horas de sono e todo tipo de degradação (THOMPSON, 2004; p. 33).

Quem primeiro usou o termo gonzo para descrever a reportagem foi Bill Cardoso, jornalista e amigo de Thompson. Em uma carta a Thompson ele escreve: “Eu não sei que porra você está fazendo, mas você mudou tudo. ... totalmente gonzo” (OTHITIS, 1994). De acordo com Cardoso, a palavra tem origem na gíria franco-canadense *gonzeaux*, que significa algo como “caminho iluminado”. Thompson adota o termo e pouco tempo depois resolve cobrir a Mint 400, uma corrida de motos no deserto de Nevada, para a “Sports Illustrated”. Na companhia de um amigo advogado, o jornalista parte em direção a Las Vegas. A corrida mais uma vez fica de lado, enquanto Thompson se concentra em uma análise sociológica dos viciados em jogo e em drogas e de todo o tipo de degenerado que se reúne em volta dos cassinos. Entre o primeiro e terceiro parágrafos da reportagem, o mais próximo de um lead que Thompson poderia produzir:

Estávamos em algum lugar perto de Barstow, à beira do deserto, quando as drogas começaram a fazer efeito. Lembro que falei algo como ‘estou meio tonto; acho melhor você dirigir’. E de repente fomos cercados por um rugido terrível, e o céu se encheu de algo que pareciam morcegos imensos, descendo, guinchando e mergulhando ao redor do carro, que avançava até Las Vegas a uns 160 por hora, com a capota abaixada. E uma voz gritava: ‘Jesus Santíssimo! Que diabo são esses bichos?’. (...) O credenciamento de imprensa para a fabulosa Mint 400 já tinha começado, e precisávamos chegar até as quatro para ter direito à nossa suíte à prova de som. Uma revista esportiva de Nova York, muito na moda, tinha providenciado as reservas e aquele imenso conversível vermelho da Chevrolet, alugado na Sunsent Strip... e, afinal de contas, eu era um jornalista profissional; portanto, por bem ou por mal, tinha a obrigação de cobrir a matéria (THOMPSON, 2007; p. 6).

O artigo viraria livro sob o nome “Medo e delírio”. O texto trata dos anseios de uma geração que viu os sonhos do movimento hippie fracassarem e que desde então procura desesperadamente um substituto à altura para uma das mais perfeitas concretizações do Sonho Americano. De fato, em grande parte de sua obra, a narrativa começa com a tarefa de cobrir determinado assunto para a imprensa tradicional. Thompson, porém, acaba atraído pela possibilidade de discorrer sobre o componente humano presente na história. Durante qualquer investigação jornalística, é natural que o repórter se depare com um sem-número de informações paralelas que, apesar de interessantes, não se relacionam em nada com o assunto central da reportagem. Thompson se deixa levar por elas.

Em texto de capa do livro, o próprio Thompson explica:

No final das contas, acabei impondo uma estrutura essencialmente ficcional ao que começou como uma peça jornalística convencional/maluca. A verdadeira reportagem gonzo requer os talentos de um mestre do jornalismo, o olho de um artista/fotógrafo e os colhões firmes de um ator. Porque o escritor precisa participar da cena enquanto escreve sobre ela – ou pelo menos gravá-la, ou mesmo desenhá-la. Ou as três coisas. Provavelmente a analogia mais próxima do ideal seria um diretor/produtor de cinema que escreve seus próprios roteiros, faz seu próprio trabalho de câmera e de algum modo consegue filmar a si mesmo em ação, como protagonista ou pelo menos um dos personagens principais (THOMPSON, 2004; p. 46 e 47).

Em outras palavras, o gonzo é uma forma de jornalismo focado na experiência do repórter. Thompson tem um apurado senso para os menores detalhes, investe fundo na descrição das cenas e situações, e instiga a imaginação do leitor. Thompson necessita de uma proximidade tal com o seu objeto, a ponto dos dois se mesclarem e se confundirem. Czarnobai prefere o termo “osmose” para designar a técnica de Thompson: “é correto dizer que o repórter gonzo altera o objeto de sua reportagem da mesma forma que o objeto altera o próprio repórter” (CZARNOBAI, 2003). O jornalismo gonzo, nas palavras do próprio Thompson, é “um estilo de reportagem baseada na idéia do escritor William Faulkner segundo a qual a melhor ficção é muito infinitamente mais verdadeira que qualquer tipo de jornalismo” (THOMPSON, 2004; p. 46).

Christine Othitis sublinha que Thompson não diferencia o fato da ficção na maioria de sua obra. Ele deixa para o leitor decidir qual é qual. Thompson tampouco dissocia sua vida de sua obra. Como lembra Czarnobai, algumas biografias sustentam que grande parte dos acontecimentos em “The Course of Lono”, por exemplo, jamais aconteceram. Certas mentiras foram, inclusive, desmascaradas. Até mesmo as versões do próprio Thompson também variam ao longo dos anos. Mas, ao contrário do que possa parecer, Thompson parece fazer uso de elementos ficcionais de uma forma proposital e calculada. Se a princípio somos levados a concluir que a falta de um discernimento entre a ficção e os fatos desautoriza qualquer artigo gonzo como peça jornalística, no fim caminhamos para outro questionamento: até que ponto a ausência deste limite distorce a visão que

o leitor tem sobre o objeto central da reportagem? Neste sentido, Czarnobai sugere um curioso desafio:

Imaginemos que em 'Hell's Angels', por exemplo, depois de saber que os Angels costumavam portar todo o tipo de armas e ter assistido a inúmeras brigas de corrente entre os mais diversos membros da gangue, Thompson dedicasse um capítulo inteiro a falar sobre uma briga de facas. A menos que houvesse alguma regra de conduta que impedisse os Hell's Angels a lutarem de faca, esta 'mentira' interferiria na compreensão da sua natureza violenta (CZARNOBAI, 2003)?

Na verdade, essa promiscuidade em relação à ficção não só contribui para a desenvoltura da narrativa como ainda fornece um outro nível de informação, em conformidade com a definição que Thompson concedeu a sua forma de jornalismo. Dizer que "a melhor ficção é muito infinitamente mais verdadeira que qualquer tipo de jornalismo" não quer dizer que a ficção seja um gênero melhor do que o jornalismo, nem o contrário. O que Thompson defende é o caráter artificial de categorias como a "ficção" e o "jornalismo".

Rouch e Thompson: a artificialidade de certas categorias

Apesar de utilizar procedimentos semelhantes aos usados na imprensa, como a entrevista e a participação do realizador em cena, é difícil encontrar um modo de documentário tão distante do jornalismo diário quanto o cinema verdade francês. No entanto, o cinema produtor de realidades de Rouch não é de maneira nenhuma o completo inverso do jornalismo e seus compromissos com os fatos, com a objetividade, com a decodificação da mensagem. ... preciso especificar a que tipo de jornalismo estamos nos referindo. Apesar de restringidos pelas tiranias do tempo, dos formatos e dos conglomerados da comunicação, muitos jornalistas souberam romper as correntes do lead e da pirâmide invertida para potencializar os recursos do gênero e ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos. O caminho até aqui percorrido nos mostra que, se por um lado, o cinema verdade nada tem haver com o jornalismo diário mais convencional, por outro, o documentário de Rouch alimenta curiosas semelhanças com o jornalismo gonzo de Thompson.

O que se pode constatar ao analisar esses dois movimentos é que ambos trazem implicações de caráter epistemológico bastante similares. Em ambas as propostas há um severo questionamento do conceito de objetividade (que funcionava como balizador tanto do cinema direto americano quanto do jornalismo canônico) e a defesa de uma perspectiva assumidamente individual, carregada de aspecto vivencial e ideológico a partir da qual narram a realidade. Ao se basearem na imersão do realizador na realidade a ser reportada/documentada, no relato participativo e na manifestação de impressões pessoais, Rouch e Thompson exploraram o caráter interpretativo e fabular da apreensão da realidade.

Rouch desenvolveu uma agenda crítica em torno da questão da objetividade e da validade da idéia do documentário. Os filmes do cinema verdade admitem que esta tal “pura realidade”, aquela que não é afetada pelo ato de filmar, é uma impossibilidade. ... preciso adotar um outro conceito de verdade – uma verdade negociada, que aceita e inclui o processo de filmagem e admite o caráter artificial de todo ato de filmagem. Em uma inversão corajosa, Rouch percebeu que a única verdade ao alcance do documentário é a verdade que transforma homens e mulheres em personagens (a partir do exato momento que a câmera começa a filmá-los).

Para o realizador francês, filmar pessoas ou um evento é produzir uma realidade fílmica até então inexistente. Esta intervenção da câmera e do cineasta altera a realidade abordada e não deve ser dissimulada. A expressão “intervenção ativa” sinaliza então o elemento fundamental do cinema verdade de Rouch, em que a presença do realizador é potencializada. Tratava-se de fazer da intervenção a própria condição de possibilidade da revelação. Assim, em “Crônica de um verão”, os personagens se entregam às situações criadas por Morin e Rouch, devolvem as provocações dos realizadores, comentam sobre todo o processo, seus desempenhos, assim como criticam a participação dos demais.

No jornalismo gonzo a captação de dados também é feita de forma participativa. Thompson defendia, inclusive, o uso de xingamentos em entrevistas. Segundo ele, era preciso provocar o entrevistado para que a reportagem rendesse - não importava a ofensa, mas a reação que ela desencadearia. O jornalista gonzo deixa o pedestal de senhor da informação e é capaz de criar vínculos mais facilmente com o leitor, já que se apresenta de uma forma mais humana e tangível, em oposição à invisibilidade autoral pregada por grande parte dos novos jornalistas. No jornalismo de Thompson, a narrativa tem sempre o pretexto inicial de cobrir determinado assunto ou evento para a imprensa tradicional, mas acaba invariavelmente se detendo nas mais variadas tangentes.

Conforme visto anteriormente, este processo de “osmose” utilizado pelo jornalismo gonzo cria uma situação onde a captação é participativa, ou seja, o repórter não se limita a observar os fatos que se desenrolam, mas toma parte determinante na ação. Esse jornalismo em primeira pessoa de Thompson é a negação da imparcialidade jornalística sem comprometer o objetivo inicial de informar alguma coisa a alguém. Em outras palavras, narrar fatos não basta, o jornalista gonzo tem como característica vivenciar a experiência, tornando-se narrador e personagem.

Rouch e Thompson colocaram em evidência problemas no que concerne a relação entre filmes, reportagens e a realidade. O cinema verdade e o jornalismo gonzo se constroem a partir da ação do realizador e da reação dos outros indivíduos envolvidos na história e nos fatos criados a partir deste contato. Um princípio ficcional passa então a ser usado para revelar uma realidade inacessível de outra forma. Simulações não são descartadas e personagens reais vivem situações.

Rouch chamava seus filmes de ‘pura ficção’ em que as pessoas interpretam o papel de si mesmas, provocando a realidade a revelar-se de uma maneira somente possível por

meio do cinema. Thompson também define seu jornalismo em relação aos elementos ficcionais de que faz uso. Seu estilo claro e direto, de caráter extremamente confessional, faz com que o leitor acredite que os fatos que estão sendo expostos correspondam exatamente ao que aconteceu, ainda que muitas das situações que fazem parte de sua obra pareçam inacreditáveis.

Obviamente, em suas relações com a ficção, o cinema verdade e o jornalismo gonzo trabalham com limites distintos. Uma história envolvendo Gabriel Garcia Marquez nos ajudará a pensar essa diferença. Em 1981, Garcia Marquez escreveu um artigo intitulado “Quem Acredita em Janet Cooke?” sobre a repórter do jornal “Washington Post” que devolveu o prêmio Pulitzer horas depois de confessar que sua reportagem “O Mundo de Jimmy” era inventada. Gabo diz:

... mais além da ética e da política, a audácia de Janet Cooke, mais uma vez, coloca as perguntas de sempre sobre as diferenças entre jornalismo e literatura, que tanto jornalistas como escritores levamos adormecidas, mas sempre a ponto de despertar o coração. (...) Antes que se descobrisse a farsa de Janet Cooke, vários leitores escreveram ao jornal dizendo que conheciam o pequeno Jimmy e muitos conheciam casos similares. Isso nos faz pensar que o pequeno Jimmy não só existiu uma vez, mas muitas vezes ainda que não seja o mesmo que inventou Janet Cooke (HERSCOVITZ, 2004).

Do ponto de vista do jornalismo, por mais que Cooke lidasse com situações perfeitamente plausíveis e fosse extremamente veraz em seu relato, a invenção pura e simples de um menino de rua viciado em heroína fere muitos dos princípios da profissão. A exemplo de outros escritores como Jorge Luiz Borges e Alejo Carpentier, Garcia Marquez também trabalhou como repórter investigativo para diversos jornais colombianos e estava sempre testando esses princípios. Assim como Thompson, Gabo combinava jornalismo e literatura com um foco no contexto humano, apresentando uma visão da realidade que simultaneamente refletia os fatos e os transcendia. A diferença é que o escritor colombiano estava disposto a ir ainda mais longe em sua busca tenaz para transcender os fatos. Em sua obra jornalística a literatura era em muito o elemento dominante. Tratava-se de literatura com um pé no jornalismo, e não o contrário

Em sua relação com a ficção, o limite da atividade jornalística não é o emprego aberto da subjetividade autoral. O jornalismo gonzo e as ferramentas ficcionais de que faz uso são “toleradas” como meio de “ilustrar” ou “embelezar” matérias e reportagens, desde que salvaguardados os limites da objetividade e dos compromissos com os fatos. A ligação que Thompson alimenta com a ficção está baseada na crença de que é na ficção que a veracidade da narrativa se funda. No entanto, a narrativa jornalística deverá sempre partir de um fato e se desenvolver em compromisso com ele. Mesmo o jornalista gonzo, a quem é permitido o uso de personagens e situações que nunca existiram, cria realidades para aumentar o nível de informações dispensado ao leitor e conferir maior dramaticidade a um fato preexistente. Ao contrário de Garcia Marquez, que eliminava

as distinções entre o fantástico e o real, entre mito e história, Thompson não parecia pretender embaralhar subjetividade e objetividade, negando a possibilidade de uma ou outra. Ele certamente esticou o limite da objetividade jornalística ao extremo, mas sem jamais deixar de pretendê-la. Thompson nunca deixou de ser jornalista.

Entretanto, a lógica apresenta pelo escritor colombiano em sua defesa da reportagem da jornalista americana faz todo sentido para um documentarista como Rouch. Apesar de sempre lidar com personagens reais, o realizador francês apagou em filmes como “Pirâmide humana” a fronteira entre o real e o imaginário. O que está em jogo no cinema verdade é o próprio conceito de verdade. Não mais uma verdade mimética, como a do espelho, cuja legitimidade será dada pela correspondência com o mundo, mas uma verdade do próprio filme. Isso vale também para o jornalismo de Thompson, mas apenas até um certo ponto. Ao contrário do jornalismo gonzo, em que o objetivo e o subjetivo eram deslocados, mas não exatamente transformados, Rouch tem um leque maior de possibilidades à disposição. Seu compromisso não é exatamente com os fatos, mas com o mundo histórico.

Ou seja: documentário não é jornalismo. Definitivamente. Em geral, jornalistas e documentaristas estão baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos e se distanciam pela diversidade de tratamentos à disposição de seus respectivos autores. Mas estas diferenças não garantem uma separação absoluta entre eles. Existe, inegavelmente, um núcleo de questões técnicas e práticas que gravitam em torno destes domínios (e os aproximam) e lhes conferem uma espessura empiricamente reconhecível.

O que aproxima o cinema verdade e o jornalismo gonzo é o fato de terem aberto novas e similares possibilidades de confronto com o real. Um real que podia ser tanto o real dos depoimentos, das histórias relatadas, como o das histórias reiventadas em situações encenadas. Um real tecido de ficções que exerce sua força de “verdade” ao se confrontar com os fatos, com o mundo histórico. Em resumo, Thompson e Rouch entendem que documentários e reportagens são ficções; ficções no sentido original de fictio - de que são “algo construído”, não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento.

Referências

- BARSAM, Richard. (1992). *Non-fiction film: a critical history*. Bloomington: Indiana University Press.
- BOYNTON, Robert (Org.). (2005). *The new new journalism: Conversations with America's best nonfiction writers on their craft*. Nova York: Vintage.
- CAPOTE, Truman. (2003). *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- COMOLLI, Jean-Louis. (2008). *Ver e Poder*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- CZARNOBAI, André Felipe Pontes. (2003). “Gonzo: o filho bastardo do New Journalism”. Monografia de conclusão do curso de Jornalismo da PUC-RS/FAMECOS. Disponível Online em <http://qualquer.org/gonzo/monogonzo/>

- DA-RIN, Silvio. (2004). *Espelho partido: Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- DELEUZE, Gilles. (2005). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- FELD, Steven (Org.). (2003). *Cine-Ethnography*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. (2004). "O jornalismo mágico de Gabriel Garcia Marquez". Disponível on-line em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/1245/1/R0085-1.pdf>
- LINS, Consuelo. (2007). "Documentário: uma ficção diferente das outras?". In: Ivana Bentes (org.), *Ecos do Cinema, de LumiÈre ao Digital*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- MARCORELLES, Louis. (1963). "Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock". *Cahiers du Cinéma*, número 140.
- MARQUEZ, Gabriel Garcia. (1997). *Relato de um naufrago*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. (1996). *Notícia de um sequestro*. Rio de Janeiro: Record.
- MINDICH, David. (1998). *Just the facts: How objectivity came to define american journalism*. New York: New York University Press.
- NICHOLS, Bill. (1991). *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus.
- OTHITIS, Christine. (1994). "The beginnings and concept of gonzo journalism". *The Great Thompson Hunt*. Disponível Online em <http://www.gonzo.org/articles/lit/esstwo.html>
- PENA, Felipe. (2006). *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto.
- ROUCH, Jean. (1967). "Jaguar". *Cahiers du Cinema*, nº 195.
- SALLES, João Moreira. (2003). In: Agnaldo Farias (Orgs.) *Ilha deserta: Filmes*. São Paulo: Publifolha.
- THOMPSON, Hunter S. (2004). *A grande caçada aos tubarões*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil.
- _____. (2007). *Medo e delírio: uma jornada selvagem ao coração do sonho americano*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil.
- TRAQUINA, Nelson. (2005). *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo, RS: Unisinos.
- _____. (2004). *Teoria do Jornalismo V1*. Florianópolis: Insular.
- _____. (2004). *Teoria do Jornalismo V2*. Florianópolis: Insular.
- WOLF, Mauro. (2005). *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes.
- WOLFE, Tom. (2005). *Radical Chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

JULIO BEZERRA é doutorando na Universidade Federal Fluminense

julioCarlosbezerra@hotmail.com

*Texto recebido em junho
e aprovado em novembro de 2009.*