



JORNALISMO E CINEMA

Todos concordam que o documentário abre para o cinema, sobretudo em países como o Brasil, caminhos que ainda não foram suficientemente explorados. Tomando como elemento de referência o filme *Corações e Mentes*, de Peter Davis, que foi recentemente relançado no Rio de Janeiro, este artigo trata das relações propostas pelo diretor entre a técnica cinematográfica e um tipo especial de jornalismo – o jornalismo interpretativo. O emprego dos recursos ficcionais aparece, aí, como nos neo-jornalistas (Capote, Mailer) a serviço de uma busca da essências da realidade, por detrás das aparências que a câmara convencional organiza. O trabalho foi feito como parte dos estudos de mestrado em Comunicação, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde o autor cursava a área de concentração maior de Sistemas de Significação.

Nilson Lage

Ilustrações: cenas do
documentário
Corações e Mentes,
de Peter Davis.

JORNALISMO E CINEMA

A televisão parece ter condenado à morte o jornalismo no cinema. Deixou aos cineastas da tela grande a tarefa de documentar o que é histórico ou está em vias de extinção. Sem a atração da notícia, que espaço resta ao jornalista no cinema? Como interpretar os fatos com imagens, se a interpretação tem sido vista como uma construção verbal de conceitos? Neste sentido, *Corações e Mentés*, de Peter Davis, aponta um caminho: a técnica serve, aí, como instrumento para entender a trama por debaixo dos fatos — a grande tarefa do jornalismo contemporâneo.



Uma aldeia no Vietname. Uma estreita estrada rural, uma carroça e uma motocicleta de baixa potência e uso civil. Casas cobertas de palha, gente descansando na sombra, crianças que brincam no campo. Aparecem soldados com suas armaduras de pano, sobrepostos rapidamente à paisagem. A música é folclórica e alegre. Tudo se passa, neste início de *Corações e Mentés*, como numa introdução, à maneira de Stendhal, ao trecho de uma novela. "A fim de entender as emoções", defende-se o diretor, Peter Davis, "acho tão válido um cineasta de não-ficção usar as técnicas do filme de ficção quanto os escritores de não-ficção e os chamados *novos jornalistas* usarem as técnicas do romance". (1)

O que vai nos importar aqui não é exatamente a escolha de uma linguagem — no

caso, a que se firmou em muitas narrativas de ficção — mas *porque* ela está sendo usada. "Entender a emoção" é o que é preciso. E a técnica usual do documentário ou da notícia parece incapaz de cumprir essa tarefa. Daí o recurso à concepção de Tolstoi, para quem a arte era justamente a comunicação da emotividade. A introdução do filme cumpre funções referenciais muito claras: informa sobre o equilíbrio que seria (e estava sendo) rompido pela guerra. A aparição dos soldados, de relance, o contraste de suas armas e equipamentos com o que os cerca indica, como as frases do oráculo na tragédia grega, a natureza espantosa do que vai acontecer na tela.

No jornalismo convencional, castrado de sensações por um bem intencionado surto de ascetismo neo-vitoriano, só o que acontece importa. As pessoas morrem, os exércitos combatem ou fogem; cessada a morte, a batalha ou a fuga, tudo mais não é notícia nem merece registro. O sistema das notícias é, portanto, um conjunto desordenado e fragmentário de eventos, em cada um dos quais a realidade levanta a cabeça, baixa-a rapidamente, a adormece. Para tornar esses piques do real menos absurdos, cômicos ou trágicos (2), montam-se explicações a partir de idéias muito gerais: se uma guerra começa, é porque houve uma porção de desacordos tornados significativos ao primeiro tiro; se o governo cai, susta-se a Lei, ocorre uma revolução ou implanta-se o fascismo, é porque houve uma crise econômica, tensão social, articulação subversiva. A explicação será a mesma, em qualquer caso.

No final das contas, as realidades que circundam e dão sentido aos eventos ficam mergulhadas por debaixo da superfície das palavras: "*Aviões B-52, partindo de bases na Tailândia, despejaram ontem toneladas de bombas sobre aldeias do Vietname, próximas de Saigon, onde supostamente existem concentrações de vietcongs*". Tudo parece muito claro, mas alguma coisa se esconde por detrás desses nomes, à primeira

vista tão adequados. Os B-52 não são aviões como aqueles que conhecemos, que servem para viajar e roncam perto dos aeroportos; nem mesmo bombardeiros armados que enfrentam os caças inimigos em espaço aberto, submissos à perícia de pilotos que lutam pela sobrevivência. Assim era na Segunda Guerra Mundial. Agora, não; os B-52 são máquinas eletrônicas de matar, impossíveis de abater sobre o território desarmado das florestas, obedientes a computadores que o comandante, um especialista, apenas aciona, em dado momento, sobre o alvo que não vê. As toneladas de bombas não explodem sobre objetivos militares, danificando instalações; fragmen-

tam-se em pedacinhos de chumbo para penetrar no corpo das pessoas ou se despejam como fogo líquido sobre a pele descoberta dos civis, lá onde não há canhões nem cidades. Aldeia é aquilo que apareceu no início do filme: imagens sugerindo nosso próprio e remoto passado, onde crianças brincam e há sombra de árvores, não de marquises. Vietcongs, afinal, estes que se supõem que lá estejam, são uma gente miúda, obstinada no sofrimento, lutadores sem soldo em seu mundo de palha e arroz, senhores de pobreza e esperanças milenares.

O escândalo não está, portanto, no bombardeio de uma suposta concentração inimiga: está no emprego de armas do ter-



ceiro milênio contra um povo cujos meios de produção são os do primeiro milênio; isto permaneceu mais ou menos oculto em bilhões de palavras e quilômetros de filmes e *tapes* que registraram, diretamente para os Estados Unidos, a primeira guerra-espetáculo da história da televisão. Imagens antológicas dessa cobertura maciça aparecem no filme: o tiro desfechado à queima-roupa na cabeça do preso algemado, a difícil mar-

cha dos egressos das celas subterrâneas, o mudo desespero da menina nua e sem pele após o banho de *napalm*, os rostos talhados pelo ódio e a impotência diante dos casebres lambidos pelo fogo dos lança-chamas.

Para o público norte-americano, em que certamente Peter Davis pensou primeiro, esses momentos retirados da memória dos arquivos da ABC e da NBC estavam já

JORNALISMO E CINEMA

despidos de impacto, tantas vezes apareceram nos noticiários dos últimos anos. Sua função, em *Corações e Mentos*, é mais simbólica do que referencial; se imiscuem como insultos entre as palavras dos políticos, a alegria das passeatas, a inconfidência dos depoimentos de Georges Bidault ("O Secretário de Estado americano me chamou para junto da janela do Quai d'Orsay e me ofereceu duas bombas atômicas. Nem uma, nem três: duas bombas".) e do General Khanh, que fez gravar em fita a conversa telefônica pela qual o então Embaixador dos Estados Unidos, Maxwell Taylor, o depôs da Presidência do Vietname do Sul e o expulsou do país.

A televisão não deu a *Corações e Mentos* apenas alguns rolos de documentos da tragédia vietnamita; sua presença técnica é bem mais constante. Trata-se de uma devoção curiosa, porque há menos de vinte anos foi exatamente nos estúdios cinematográficos que a TV recolheu o primeiro *know how* de produção e o *savoir faire* da promoção de espetáculos para construir a mais poderosa usina de sonhos e pesadelos de que se tem notícia. É, por exemplo, muito próprio da televisão o privilégio dos *closes*, que concentra a atenção do espectador na expressão facial do entrevistado não apenas no instante emocional (como acontecia com as estrelas de antigamente) mas por todo o tempo da conversa (3). Também a duração dos planos, que se demoram além da simples informação comunicada. Certamente, isto dá a Peter Davis oportunidade de registrar não apenas o que as pessoas dizem, mas suas indecisões muito significativas, os segundos em que se calam para que as lágrimas possam sair dos olhos ou a voz consiga de novo passar pela garganta estreitada por uma lembrança amarga.

Entrevistas assim obtidas não têm o objetivo de marcar apenas a presença de um entrevistado importante, que eventualmente autenticaria a "verdade" do filme; nem se limitam a contar casos, embora haja revelações interessantes; nem mesmo o

diálogo, que aparece, às vezes, é o que domina. Trata-se realmente de *neoconfissões*, onde o entrevistador se apaga diante do entrevistado. Este "não continua na superfície de si mesmo, mas efetua, deliberadamente ou não, o mergulho interior" (4). São como atores que representam a si mesmos, na medida em que a arte dramática penetrou primeiro que o formalismo jornalístico na intimidade emocional das pessoas.

O espectador latino-americano sente algo familiar nos depoimentos dos vietnamitas, o que talvez não ocorra com a mesma facilidade no comum das platéias dos Estados Unidos. A semelhança começa pela expressão dos rostos, pela eloquência dos silêncios e objetividade dos relatos da própria experiência trágica: há discursos sem palavras em quem vê o soldado riscar fósforos na palha dos telhados e um certo apuro técnico na maneira com que o fabricante de caixões discorre sobre a mortalidade de crianças e explica os efeitos dos antidesfolhantes no lento envenenamento do organismo. Os segmentos mais pobres de nossos povos costumam ter o mesmo resguardo e a mesma simplicidade. Mas a identidade se acentua pela via poética da metáfora. A mulher que se compara a um pássaro sem ninho faz literatura sem saber que, além da perda da casa, seu tamanho e sua fragilidade lembram também os passarinhos, no desamparo da enchente ou da seca. Pela fala traspassa uma velha cultura que não está na consciência dos falantes, tal como nos contos nordestinos existem ecos da Távola Redonda medieval ou da tragédia grega da era clássica.

Geralmente justificados por certas imposições da televisão, como o tamanho da tela, o colóquialismo da mensagem ou a natureza da imagem disparada em milhões de pontos no cinescópio, certos processos muito próprios da TV comportam-se bem na projeção nítida e grande de *Corações e Mentos* no cinema. O som direto, no campo de batalha ou na intimidade de um *rendez-vous* de Saigon, alinhava a costura do verdadeiro e o inverossímil. Algumas vezes as



peças que aparecem na tela mencionam o filme, discutem o sentido da filmagem e até questionam a tarefa do cinegrafista. Vietnamitas comentam no campo esburacado de bombas: "eles destroem tudo e depois vêm filmar". O político quer explicar como a guerra começou, observa que a explicação é elementar, titubeia e sugere que o filme seja cortado naquela parte. Um manifestante, diante da euforia de uma passeata cívica, protesta: "Afinal nós perdemos. Vocês sabem, estavam lá com essas malditas câmaras".

Corações e Mentis levou de fato para ser editado um tempo grande, demais para as circunstâncias normais da televisão. Custou quase um milhão de dólares e foi montado com 180 horas de material, das quais 150 horas de reportagens obtidas especialmente. Foram necessários dois meses para ver tudo, na fase inicial de edição; as duas versões obtidas a princípio tiveram cinco horas (a primeira) e quatro horas e meia (a segunda) de projeção. Consumiram-se muitos meses para chegar à versão final, de uma hora e cinquenta minutos.

A montagem de um filme é algo cerebral e o resultado reflete inevitavelmente escolhas ideológicas do autor. A imagem "se sujeita à ordenação discursiva que a menor correção da câmara já implica"; seria "um otimismo louco" pensar de outra forma, atribuindo à imagem "uma espécie de inocência, isentando-a de qualquer conotação" (5). Nestê sentido, a introdução de romance e certas articulações críticas que evidenciam o quanto o diretor aproveitou de sua formação em Harvard apenas confirmam um fato fundamental: *Corações e Mentis* é um filme jornalístico, filiado à melhor tradição de documentários políticos carregados de polêmica e vida, como o livro de John Reed sobre a Revolução Russa, "Os dez dias que abalaram o Mundo".

O engajamento, porém, é diferente. Reed pertencia ao Partido Comunista norte-americano e a objetividade de seu relato, fruto de admirável treinamento profissional, não esconde as escolhas feitas quanto ao futuro do homem, no plano de suas instituições. O filme de Peter Davis, porém,

JORNALISMO E CINEMA

trata do envolvimento norte-americano e da derrota militar num plano que o próprio autor considera mais psicológico do que político. Propaganda e mobilização de massas aparecem a todo momento; mas o instrumento principal da estruturação do filme é justamente a contrapropaganda.

É uma questão de atualidade: os personagens afetados estão fora da política e do comando, alijaram-se do poder ou já morreram. A guerra mesma, ou pelo menos essa etapa bélica de um conflito político mais amplo, está encerrada. Vivo, porém, e dominante, o modo de ser da América, seus valores, seus mitos e suas certezas; a intenção que se revela é, portanto, a de investigar a realidade norte-americana, através de uma postura crítica. Por exemplo, contrapor retalhos selecionados da realidade a conceitos que pretendem interpretar esta realidade. O melhor momento desta técnica opositiva surge quando, após registrar o choro sentido de um menino junto ao túmulo do pai, soldado vietnamita, o filme reproduz palavras do General Westmoreland, que comandou as tropas em operação na Indochina. Solene e convencido, ele se reporta a um estereótipo para declarar que os orientais dão muito pouco valor à vida.

Certamente não foi o General Westmoreland o primeiro a dizer tal coisa; assim se explicou o suicídio dos pilotos *kamikase* na Segunda Guerra Mundial, e se procura, de vez em quando, aliviar a culpa dos ricos diante da brutalidade dos índices rotineiros de mortalidade infantil em muitas partes do mundo. Por outro lado, o exemplo escolhido não o foi por acaso; a dor dos vietnamitas percorre o filme de ponta a ponta, mas em nenhum instante ela se expressa de maneira mais adequada para comover o público ocidental.

Instante de sofrimento complexo, em que se projeta a dimensão do herói trágico, aparece um pouco antes: um lavrador vietnamita, andando de um lado para o outro e dirigindo-se ao repórter que segura

o microfone, relata a morte de sua família e, em particular, da filha de oito anos. Não chora; orienta o desespero e o ódio para um único e repetido tema, o da culpa do Presidente Nixon. Notavelmente, não lamenta a óbvia deficiência da defesa do Vietname do Norte; não acusa o povo norte-americano, nem o piloto do bombardeiro, nem os generais que detalharam a operação militar, ou a propuseram. Apenas Nixon lhe parece culpado. Torna-se evidente que os meios de comunicação de massa de Hanói lhe haviam dito de quem era a culpa, e obtiveram máxima credibilidade. O *princípio da simplificação e do inimigo único*, um dos pilares da propaganda política (6), mostra aí toda sua força, por detrás da dor e da indignação do camponês.

Propaganda de um lado, propaganda de outro: a luta pelos corações e mentes processa-se segundo métodos que todos conhecem, no Norte e no Sul. Só que, em Saigon, onde as circunstâncias da guerra apenas aceleraram a concentração de ex-lavradores desempregados ou subempregados (paisagem humana comum em todo o Terceiro Mundo) há determinada elite a que se outorgou o poder. Bem nutrida, ela até fisicamente se distingue do restante do povo; a leviandade de suas festas lembra a obstinada despreocupação com que as senhoras da nobreza russa caminhavam pela calçada a caminho das casas de chá, escondendo açucareiros nos regalos, enquanto os revolucionários bolcheviques ocupavam quarteirões distantes poucas centenas de metros. Os projetos desses senhores vietnamitas, na esperança da vitória, vão da representação de firmas norte-americanas à esperança de atrair turistas para a exibição da paradisíaca miséria das aldeias. Há um exército de soldados locais, em tudo dependentes de ajuda estrangeira e que freqüentemente fogem ao primeiro tiro. O país, de tradição nacionalista milenar, está ocupado por efetivos dos Estados Unidos. Em tais circunstâncias, nenhum milagre propagandístico provavelmente conseguiria conquistar o



número necessário de corações ou de mentes. A propaganda é uma alavanca poderosa, mas não dispensa seu ponto de apoio.

Nos Estados Unidos, o fulcro existe e o que se impulsiona é um clima de festa. Na tela, um corte rápido iguala no sabor

das piadas Bob Hope e Nixon; um velho McCarthy (Joseph) convoca ao envolvimento na Indochina antes que as hordas comunistas cheguem ao território continental americano, e um novo McCarthy (Eugene) exorta ao fim do envolvimento. Pondo em prática um princípio que está na

JORNALISMO E CINEMA

moda em psicologia (o de que o substrato de opiniões se forma nas pessoas ainda na primeira infância) a motivação para eventuais guerras futuras é levada às criancinhas de escola. O impulso agressivo projeta-se no esporte não como válvula de escape para as tensões contidas da adolescência, mas como estímulo à vitória, custe o que custar. A máxima simplificação transforma a vida numa oposição biunívoca: nós, bons, civilizados, ao lado de Deus; os outros, perversos, selvagens, parceiros do diabo. Supõe-se que os meios de luta serão melhores quanto mais devastadores. A tecnologia fabrica o mito de sua própria eficácia e invencibilidade.

Marchas eufóricas lembram que nem tudo acabou, quando a guerra termina. O que é *nem tudo*? Não há dúvida quanto à América, que sobrevive com bastante competência para criticar-se ao nível de *Corações e Mentes* e bastante inteligência para dar um Oscar à obra crítica — no final das contas, uma excelente retomada da imagem institucional dos Estados Unidos. O *tudo* a que se refere o homem fantasiado de Tio Sam, no final do filme, é o irracional sobreposto à racionalidade dos senhores da guerra, à custa da credibilidade do homem comum; é o aproveitamento do patriotismo patético de quem chora a morte do filho mas se orgulha de tê-lo perdido numa guerra justa, sob a liderança sincera do Presidente Nixon. Afinal de contas, o *tudo* se resume àquele mesmo conceito a que um autor francês se referiu, por ocasião da guerra da Argélia; a "honra" da França, na *Gramática Africana* de Roland Barthes (7), aparece como algo mágico, chave universal que cerra as portas à interrogação e ratificações de toda natureza, mesmo as impensadas e irresponsáveis.

(1) Entrevista a Bruce Berman (*Filmakers Newsletter*).

(2) Tal possibilidade ocorre nos eventos fortemente improváveis. O efeito trágico, cômico ou absurdo dependerá significativamente do repertório do receptor. A designação da cultura de massa como uma "cultura em mosaicos" pertence a Abraham Moles.

(3) Considerações interessantes a propósito da dispersão e concentração do espectador de TV se encontram no livro de Muniz Sodré, *A Comunicação do Grotresco* (Vozes, Petrópolis). Um resumo didático sobre a linguagem de TV pode ser lido em *TV, Quem Vê Quem*, de João Rodolfo do Prado (Eldorado, Rio).

(4) Em *A Entrevista nas Ciências Sociais, no Rádio e Televisão (in Linguagem da Cultura de Massas)*. Vozes, Petrópolis, p. 115), Edgar Morin classifica as entrevistas em quatro tipos, segundo seu grau de comunicabilidade. Segundo ele, as neoconfissões constituem a alma do "cinema verdade".

(5) METZ, Charles. *O Cinema moderno e a narração in A significação no Cinema*. Perspectiva/USP, São Paulo, 1972, p. 184.

(6) Jean-Marie Domenach (*A Propaganda Política*. Difel, São Paulo, 1963) aponta como principais leis da propaganda política: 1. Lei da Simplificação e do Inimigo único; 2. Lei da Ampliação e Desfiguração; 3. Lei da Orquestração; 4. Lei da Transfusão; 5. Lei da Unanimidade e do Contágio. A técnica de opor realidade e conceito é um dos fundamentos da contra propaganda, segundo o mesmo autor. Outros são *assinalar os temas do adversário, atacar os pontos fracos, jamais atacar frontalmente a propaganda poderosa, atacar e desconsiderar o adversário, ridicularizar o adversário, fazer predominar o clima de força do adversário*.

(7) *Mitologias*. Difel, São Paulo, 1972, p. 86: "A honra é exatamente o nosso *mana*, algo como um espaço vazio, sacralizado como um tabu, onde se deposita a coleção inteira das significações inconfessáveis".