

## História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção

---

## Historia y narrativas audiovisuales: realidad y ficción

---

## History and audiovisual narratives: on fact and on fiction

---

Marcus Freire<sup>1</sup>  
Rosana Soares<sup>2</sup>

**Resumo** O artigo busca relacionar dois campos: os discursos audiovisuais (cinematográficos ou televisivos) e o discurso histórico como lugar de articulação de imaginários sociais. Buscamos, desse modo, realizar uma análise comparativa entre diferentes narrativas de caráter referencial, a fim de estabelecer suas recorrências e dissonâncias no modo de evocar e construir lugares de memória a partir da representação de fatos históricos.

**Palavras-chave:** História; Discurso; Cinema; Televisão; Documentário

**Resumen** Esta propuesta pretende relacionar dos campos: los discursos audiovisuales (cinematográficos ó televisivos) y el discurso histórico como lugar de articulación en los imaginarios sociales. En la búsqueda de esse propósito, realizaremos una análisis compartiva entre las diferentes narrativas de carácter referencial para establecer sus propiedades y disonancias en la forma de evocar y construir lugares de memoria, a partir de la representación de hechos históricos.

**Palabras-clave:** Historia; Discurso; Cinema; Televisión; Documental

<sup>1</sup> Professor associado livre-docente do Programa de Pós-Graduação em Multimeios e do Departamento de Cinema da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, SP, Brasil; marcius.freire@gmail.com

<sup>2</sup> Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, SP, Brasil; rosanasoares@gmail.com

**Abstract** *The paper intends to relate two different fields: audiovisual discourses (on cinema and on television) and the historical discourse as a way of articulating social imaginaries. It aims, therefore, to make a comparative analysis of diverse indicial narratives in order to establish their repetitions and variations concerning the way of recalling and reconstructing memory sights through the representation of historical facts.*

**Keywords:** *History; Discourse; Cinema; Journalism; Documentary*

---

Data de submissão: 18/04/2013

Data de aceite: 13/05/2013

O título deste artigo tem origem na problematização de conceitos tributários da história e dos estudos de cinema. As noções de verdade, objetividade e realidade (atravessando as teorias sobre os modos de construção da representação/apresentação do mundo histórico) são colocadas como fundamentais no debate acadêmico sobre as formações discursivas constituintes do imaginário contemporâneo e o estatuto das imagens.

O estabelecimento das fronteiras entre fato e ficção tem ocupado, há algum tempo, o campo de estudos do audiovisual. Neste artigo, propomos pensar essa questão a partir de um deslocamento: buscar, nos artefatos audiovisuais, os limites entre o que chamaremos de “referencialidade” e aquilo que, por outro lado, coloca-se como “ficcionalidade” no interior de tais artefatos privilegiando narrativas contemporâneas presentes em filmes de ficção, documentários e/ou reportagens que abordem temáticas semelhantes. Ao fazê-lo, assumimos de modo radical a não disjunção entre fato e fantasia e, de forma mais abrangente, entre realidade e fabulação. Verdade e realidade costumam andar juntas nos discursos que tomam a representação objetiva e fiel do mundo histórico como seu modo de operação, em oposição àqueles tidos como discursos ficcionais. Por meio das análises, buscaremos problematizar as dicotomias comumente atribuídas aos discursos das mídias e destacar um espaço propício à circulação de gêneros híbridos, passíveis de serem ressignificadas pelos espectadores.

Essa temática insere-se no debate sobre formatos audiovisuais cada vez mais convergentes em termos tecnológicos, estéticos, éticos e narrativos, em que formas factuais e formas ficcionais compõem, no cinema e na televisão, um modo diverso de reconstituir a história recente dos diversos grupos sociais representados nas mídias. Dentre as possibilidades analíticas que se colocam para o trabalho, buscaremos apontar, nos discursos audiovisuais contemporâneos, de que maneira certo modo de inscrição do “real” se insere em suas narrativas, estabelecendo um contrato de leitura calcado na referencialidade e na naturalização de seus artifícios. O tema proposto, portanto, trata de tais discursos a fim de estabelecer um estudo comparativo entre eles, apontando seus pontos de contato e afastamento, e as especificidades de cada um. As aproxima-

ções e os distanciamentos das narrativas cinematográficas e televisivas são, desse modo, o *locus* no qual procuraremos demonstrar a hipótese de que os discursos audiovisuais contemporâneos se constituem a partir de hibridismos entre elementos factuais e ficcionais e, mais do que isso, a partir de uma reafirmação da possibilidade de representação fiel da realidade histórica ou, ao contrário, da problematização desta possibilidade.

Em anos recentes, a proliferação de tecnologias digitais na captação, edição, produção e difusão de imagens trouxe novos elementos ao já tradicional debate sobre os limites entre filmes documentários e filmes de ficção. A partição entre discursos que, supostamente, afirmam sua autenticidade ao estabelecer estratégias narrativas e, conseqüentemente, a articulação de efeitos de sentido fundados na suposta representação dos fatos – como se fosse possível ter acesso *direto* e não mediado a eles – e, por outro lado, aqueles discursos que assumem seu caráter provisório e a premissa de que toda representação já é, nela mesma, a construção de uma *verdade* encenada, tem acompanhado as análises sobre a produção audiovisual. Sob o nome de “real” – seus riscos, desafios, limites, retornos, eclosões ou implosões –, têm sido articulados discursos que assumem, como fundamento, o que chamamos de *referencialidade*, ou seja, elementos históricos tomados de forma objetiva para compor os relatos sobre os fatos, ao contrário do que é suposto nos discursos ficcionais, em que modos de fabulação são acionados na composição de suas narrativas.

No campo dos estudos de linguagem, tais discursos dizem respeito àqueles que têm como foco o referente, ou seja, aquilo para o que o enunciado remete, e não às funções de enunciador ou coenunciador, ou às interações entre eles estabelecidas. Os discursos referenciais, como o jornalismo, se constroem apoiados na crença da pretensa objetividade, neutralidade e imparcialidade de seus relatos. Ao buscar apresentar os fatos de modo impessoal e direto, tornam-se discursos opacos, pois ocultam os modos de construção de sua enunciação por meio de estratégias de distanciamento; apresentação de informações e elementos de contexto; e objetivação da narrativa por meio do uso de dados e descrições. Trata-se de um discurso predominantemente denotativo, ainda que, de acordo com Barthes, mesmo os relatos factuais têm como efeito de senti-

do a simulação de um real por meio de uma “ilusão referencial”, ou seja: ao final o que se encontra não é o real, mas sua evocação. O contraste estabelecido por Barthes entre ciência e literatura é elucidativo de tal relação:

No entanto, mesmo lançando mão de todos os atributos que podem tornar o discurso científico estético, somos forçados a admitir, juntamente com Barthes, que esse “belo” discurso científico faz referência, constrói-se a partir de algo que está fora dele e do qual ele é tributário. Esse já não é o caso da literatura, que não precisa prestar contas, não está assujeitada às vicissitudes do mundo histórico, já que cria um mundo autônomo (FREIRE, 2012, p. 43).

Uma das possibilidades de abordagem dessa temática é proposta por Bakhtin ao estudar a questão da “polêmica” presente em todo discurso, movimento que se coloca no ato de endereçamento de um “eu” a um “tu”, atravessados pela orientação de tal fala ao referente ou à palavra alheia. Bakhtin (2003) classifica os tipos de discurso em três: “Primeiro tipo, a palavra orientada exclusivamente para seu referente; segundo, a palavra objetificada ou a palavra de uma pessoa representada, isto é, as diversas variações do discurso citado; enfim, a palavra a duas vozes ou bivocal a orientações diversas” (GRILLO e VELOSO, 2007, p. 237), sendo que em sua forma mais intensiva o discurso do “outro” influencia ativamente o discurso do autor, refletindo-se nele, de onde seu efeito polifônico.

No campo do discurso (cf. BAKHTIN, 2003), portanto, ao contrário da possibilidade de estabelecimento de uma *origem*, não haveria um começo e um final, mas sim o *entremeio*, lugar de desdobramentos incessantes, espaço este permanentemente atualizado pelo leitor e que pode ser estendido ao jornalismo a partir de contribuições da história: “A realidade mais essencial é a mais escondida, não se situando nem na ausência do discurso, nem no explícito deste, mas no entremeio de sua latência, necessitando, portanto, de uma escuta ou leitura particular a fim de o revelar a si mesmo” (DOSSE, 1993, p. 336). Da necessidade de construir narrativas representativas de nossas subjetividades e pertenc-

cimentos, entretanto, deriva este desejo de verdade (autenticidade, legitimidade, fidelidade) que vemos, muitas vezes, presente na produção audiovisual. A esse respeito, um interessante paradoxo se explicita: os relatos factuais, ao mesmo tempo em que se pretendem objetivos e isentos, realizam todo o tempo um trabalho de *ressignificação* dos fatos em narrativas, desdobrando-se em uma dupla camada de mediações. Ao contrário do acesso à verdade e à representação da realidade, é um processo de descontinuidades que se inscreve em tais relatos.

Dentre os discursos referenciais – aqueles em que os fatos históricos colocam-se como matéria-prima a favor da construção de uma verdade objetiva –, podemos incluir algumas formas de produção presentes no jornalismo e no documentário, como se ao instituir a possibilidade de *reprodução* da realidade, sua dimensão imaginativa estivesse ausente. Atualmente, vale observar o espraiamento de gêneros audiovisuais fundados sobre velhos e novos realismos (especialmente na televisão e na internet), em que se busca, cada vez mais, encontrar o “grau zero” (para tomarmos emprestada outra expressão de Barthes ao tratar do “efeito de real”) de inscrição da realidade. É assim que câmeras de segurança, vídeos caseiros, registros amadores e transmissões *ao vivo* proliferam nas telas, reassumindo uma perspectiva naturalista (e por vezes ingênua) quanto aos modos de construção da representação e obliterando, assim, uma das premissas fundantes dos filmes documentários que poderia ser estendida – por que não? – às reportagens jornalísticas: a possibilidade de oferecer um “tratamento criativo” aos elementos concretos que constituem sua narrativa, em vez de buscar oferecer evidências não mediadas da realidade.

Em um livro publicado em 1997, com Jean Planchais, à época chefe de redação do jornal *Le Monde*, sintomaticamente intitulado *Les médias et l'histoire*, Marc Ferro faz uma constatação que, de certa forma, ilustra um tipo de relação que entretemos com as imagens ditas referenciais e com aquelas que, não sendo referenciais, são prenhes de pretensos conteúdos históricos. Antes, no entanto, partamos de uma constatação algo óbvia, mas cuja essência não deve ser ignorada, pois ela é a própria premissa para o desenvolvimento deste artigo: ainda segundo o mesmo Ferro,

para o senso comum a história se ocupa “daquilo que aconteceu”, ela é o conhecimento do passado. Seu discurso para no tempo presente e se torna “atualidade”. *Os fatos do presente dizem respeito aos jornalistas, sociólogos.* O jornalista “faz” a história, participa dos acontecimentos e, conseqüentemente, contribui para a história. (FERRO e PLANCHAIS, 1997, p. 15).

Aliás, essa constatação vai ao encontro de outra, desta vez de um inglês, Sir John Seeley, catedrático de História em Cambridge, que dizia: “História é a política passada: política é a história presente” (*apud BURKE, 1992, p. 10*).

Voltemos à constatação de Ferro a que nos referíamos acima. Segundo ele,

até os anos 60 o desprezo das elites pela TV se aproximava do mesmo desprezo que alimentavam com relação ao cinema até a Segunda Guerra Mundial, quando somente as *actualités* (ou notícias) interessavam, ou seja, seu aspecto documental. De certa forma, é o que acontecia com a televisão até a época mencionada, quando essas mesmas elites dirigiam a sua atenção para os telejornais. Quer dizer, durante muito tempo as imagens em movimento, fossem elas veiculadas pelo cinema ou pela televisão, mereciam a consideração das audiências bem pensantes se estivessem reproduzindo – segundo elas – dados do mundo histórico; se estivessem ancoradas nesse mundo histórico e com ele estabelecessem aquele mimetismo que, supostamente, realizavam nos primórdios do cinematógrafo e que, durante décadas, acreditou-se que poderiam continuar estabelecendo. É como se houvesse um retorno àquele artista “escrupulosamente honesto”, de que falava Rancière, um artista que não trapaceia, que não pode trapacear, uma vez que apenas “registra”. (RANCIÈRE, 2001, p. 8).

Mas Rancière diz isso acrescentando que “esse registro não é mais essa reprodução das coisas idêntica àquela em que Baudelaire via a negação da invenção artística. O automatismo cinematográfico resolve a querela entre a técnica e a arte mudando o próprio estatuto do ‘real’”. E como esse estatuto do real é modificado? O olhar atrás do visor da câmera não registra o objeto de sua mirada tal qual ele se encontra no mundo histórico, tal qual ele atinge a sua retina e nela se fixa durante alguns

décimos de segundo. Para apreendê-lo com a ajuda desse instrumento tão especial ele deve fazer escolhas e essas escolhas jamais são inocentes, desprovidas de quaisquer intenções. Mesmo quando manifestamente procura ser neutro, tais escolhas obedecem à sua subjetividade, aos seus impulsos do momento, à sua eventual fascinação ou repulsa por aquilo que enxerga. Logo, esta arte de decalcar o mundo histórico já está, como dizia Rancière, mudando o próprio “estatuto do real”. (RANCIÈRE, 2001, p. 8).

Assim, tanto o documentário quanto o telejornalismo, a *grande reportagem* ou, para resumir, o filme de não ficção de maneira geral, jamais podem ser considerados portadores de “objetividade” e, muito menos, de “verdade”. Todos são construtos, artefatos fabricados pelas mãos e pelos olhos daqueles que empunharam o instrumento de registro chamado “câmera cinematográfica” ou “videográfica”.

Para além do viés ontológico que subjaz a qualquer processo de registro do mundo histórico através das imagens animadas, aqueles que são criados especificamente para esse meio de comunicação que é a televisão merecem que nos detenhamos rapidamente sobre um desses processos. Vamos nos referir aos programas de cunho jornalístico que, tomando emprestadas as características que conformam as reportagens que ilustram as notícias veiculadas nos telejornais, engendram  *fatos* que são *plantados* no mundo histórico para se tornarem notícias. Não estamos nos remetendo aos *reality shows*, em todas as suas tantas variáveis, mas às influências que deixam nas reportagens televisivas.

Tomemos como exemplo um fato histórico como a criação do Parque Indígena do Xingu (antes denominado Parque Nacional do Xingu) pelos irmãos Villas Bôas, em 1961. Sobre este evento foi realizado recentemente um filme de ficção intitulado, justamente e simplesmente, *Xingu* (Cao Hamburger, 2012).<sup>3</sup> Mas, no ano de seu cinquentenário (2011), a Rede Globo de Televisão realizou uma série de reportagens, apresentadas no programa semanal *Fantástico*, das quais tratamos a seguir.

<sup>3</sup> Site oficial do filme: <http://www.xinguofilme.com.br/>.

A série televisiva,<sup>4</sup> denominada “Expedição Xingu” e exibida dominicalmente entre 21 de agosto e 24 de setembro de 2011, contou com a liderança e a participação de um jornalista (Rodrigo Alvarez), além de oito universitários (da mesma faixa etária que os irmãos Orlando, Claudio e Leonardo tinham à época da expedição). Seus participantes foram selecionados entre mais de quinhentos inscritos e refizeram o trajeto da Barra do Garças, em Mato Grosso, seguindo pela Serra do Roncador até chegar ao Parque Nacional do Xingu e à tribo dos Kamaiurás, usando roupas “de época” (da expedição dos irmãos Villas Bôas, que teve início em 1943) e vivenciando “a rotina dos índios: as mulheres conviveram com as índias e fizeram os artesanatos, enquanto os homens aprenderam a luta típica huka huka”, conforme nota de divulgação oficial da série. Em declaração de Alvarez, no último episódio, este afirmou que “o estilo de vida não mudou em nada desde o tempo em que os Villas Bôas chegaram aqui: mulheres cuidam da plantação e homens da caça e da construção”.<sup>5</sup> A reiteração da possibilidade de repetição da expedição histórica e de pouca intervenção no espaço do parque contrasta com aquela apresentada no filme de Cao Hamburger. Em texto de divulgação do programa, lemos que:

A série de seis episódios é entremeada com fotos, documentos e vídeos desse importante episódio da história do Brasil. E para dar ainda mais realidade nesta aventura, Rodrigo e os universitários usaram roupas como as utilizadas na época da expedição, carregaram mochilas e alimentos como arroz, paçoca salgada (carne seca com farinha de milho), abóbora, feijão e peixe, quando estavam próximos de rios. Tudo para reproduzir ao máximo o que estava disponível na época dos irmãos Villas Bôas.<sup>6</sup>

Entre um e outro (e até o presente), diversas reportagens, como aquela exibida pelo telejornal noturno da Rede Bandeirantes (*Jornal da Band*,

<sup>4</sup> Episódios completos disponíveis em: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,JOR447-15607,00.html>>. Galeria de fotos disponível em: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/1,,CF87497-7762,00.html>>. Acesso em: 7 out. 2012.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL1670473-15607-447,00.html>>. A notícia de divulgação do novo quadro é intitulada “Expedição Xingu: jovens universitários embarcam em aventura heroica”. Acesso em: 7 out. 2012.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL1670473-15607-447,00.html>>. Acesso em: 7 out. 2012.

20/4/2012),<sup>7</sup> trataram de conflitos pela disputa de terras em diferentes regiões do país, especialmente no sul da Bahia, em que fazendeiros e índios são colocados como oponentes em disputa, os primeiros como vítimas, os segundos mostrados como invasores.<sup>8</sup> Justamente no espaço da interação, quando os conflitos deveriam ser negociados, é que a tensão se acirra, pois não sabemos o que fazer com o outro quando ele “invade” nosso espaço próximo – como quando os índios exigem direitos de cidadania, comércio, território, de serem reconhecidos como “brasileiros”, no contraste entre identidade e alteridade. Integrantes que somos de um país colonizado e, no caso brasileiro, supostamente aberto às diferenças étnicas e raciais, perguntamos então qual seria nosso outro – e talvez o índio seja, ainda, outro extremo para nós, por seu modo de vida, cultura, valores, religião, organização social e por, aparentemente, não desejar o desenvolvimento econômico, estando a nossos olhos em um lugar simbólico estabilizado no tempo.

O aspecto *reality show* dessa aventura *telejornalística-indianajonesca* contraria *in totum* as considerações de Ferro quando ele afirma que “os fatos do presente dizem respeito aos jornalistas” e que estes “escrevem a história imediata” (FERRO, 1997, p. 15-23). Mas o “fato” em questão não existia e nada tem de “histórico”. Ele foi criado para as câmeras de televisão para ser por elas veiculado. Trata-se, mais bem, daquilo que, nos idos de 1962, quando a TV ainda engatinhava, Daniel Boorstin chamou de “pseudoevento” (1992). Em seu livro *Image. A guide to pseudo-events in America*, esse autor afirma que “a realidade passou a ter como concorrente suas próprias representações”, e sugere que, mediando nossa relação com o mundo histórico, existe um impressionante conjunto de *falsos* acontecimentos criados pelas mídias, aos quais chama justamente

<sup>7</sup> Imagens da reportagem disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jarUHauwuqk>>. Acesso em: 7 out. 2012.

<sup>8</sup> A questão indígena nas mídias não se restringe à televisão, sendo também frequente em jornais diários ou revistas semanais. Diversas reportagens foram realizadas, em 2012, a respeito de conflitos relativos, sobretudo, à demarcação de terras no Brasil, nas quais os índios são, geralmente, retratados como os outros, distantes e bárbaros. Ver, a título de exemplo, matéria publicada na *Folha Online* sobre liberação de trecho da Estrada de Ferro Carajás, operada pela empresa Vale, que, segundo o jornal *Folha de S. Paulo* havia sido bloqueada por índios das comunidades guajajara e awá-guajá como protesto quanto às resoluções envolvendo o julgamento da Terra Indígena Raposa Serra do Sol (“Índios desocupam trecho da Estrada de Ferro Carajás”, 5/10/2012).

de “pseudoeventos”. Ele chega mesmo a afirmar que “sempre que um pseudoevento disputa a atenção do público com um evento espontâneo no mesmo campo, o pseudoevento tende a dominar. O que acontece na TV vai ocultar o que está fora da TV”. Sua definição do que vem a ser um “pseudoevento” é assim enunciada: “[...] é um acontecimento que possui as seguintes características [e cita quatro características, mas vamos nos referir aqui apenas à primeira]: [...] não é um acontecimento espontâneo, mas aparece porque foi planejado, plantado ou instigado por alguém” (BOORSTIN, 1992, p. 10-11).

No filme *Xingu*, entretanto, estamos diante da criação de imagens que, para citar Rancière, “não são, primeiramente, as manifestações das propriedades de uma certa mídia técnica, são operações: relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associado, entre esperas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2003, p. 11). Ao contrário da série, tais imagens estabelecem, ao colocar em relação um “mesmo” e um “outro”, pontos nodais a partir dos quais distingui-las daquelas que remetem apenas a si mesmas (como nas reportagens citadas), voltando-se de fato para o Outro que buscam encenar.

Dentro desse cenário, e com ele contrastando, a questão dos modos de construção da representação – especialmente de sujeitos tradicionalmente deles excluídos (seja em termos de produção, recepção ou interpretação) – pode ser elaborada a partir de alguns apontamentos sobre o filme, em que os discursos (ou seus vestígios) sobre os indígenas constroem-se, inicialmente, a partir da representação de outro diverso, distante. Em relação a essa narrativa, portanto, vemos surgir outro *não representável* – como nas reportagens de televisão e no estranhamento à época, reconstruído no filme – e que, ao longo da trama, oscila entre ausência e presença, invisibilidade e visibilidade. Em termos de posições discursivas, podemos afirmar que o *outro*, qualquer que seja ele – e de modo intenso os indígenas inscritos no filme – pontua desdobramentos que vão dos não ditos (interditados no discurso) à inclusão consentida para, finalmente, assumir um lugar de protagonismo, posição sempre incômoda que aponta para momentos de afirmação e adesão identitárias:

A imagem do filme não se opõe à da teledifusão como a alteridade à identidade. A teledifusão também tem o seu outro: a *performance* efetiva do palco. E o cinema também reproduz uma *performance* efetuada face a uma câmera. Simplesmente, quando falamos das imagens [de Xingu], não é dessa relação que estamos falando: não se trata da relação entre aquilo que aconteceu alhures e aquilo que aconteceu sob nossos olhos, mas de operações que engendram a natureza artística daquilo que vemos. Imagem designa assim duas coisas diferentes. Há a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas simplesmente aquilo que é suficiente para tomar o seu lugar. E há o jogo de operações que produz aquilo que chamamos de artes: ou seja, precisamente uma alteração da semelhança. (RANCIÈRE, 2003, p. 14).

Em *Xingu*, notamos um deslocamento que retira o “índio” da invisibilidade, colocando-o no diapasão do exotismo (como é comum em reportagens de telejornais tradicionais, a exemplo de recente programa *Globo Repórter*, de 8/6/2012) ou da condescendência (como apresentado na já referida série de reportagens “Expedição Xingu”, exibida no *Fantástico*) para, ao final, assumi-lo como outro extremo, mas com uma identidade própria, movimento ensaiado desde a primeira visita do diretor ao parque:

A ideia era conhecer o lugar, as pessoas, os costumes, e saber o ponto de vista dos índios sobre os brancos e os próprios Villas Bôas. [...] As aldeias se integram à paisagem com harmonia, ao mesmo tempo que delimitam e destacam a presença humana. [...] Entendo a dimensão do que estamos nos propondo a fazer. Nosso filme não é só sobre aqueles caras que mudaram o destino do Brasil, mas sobre o encontro de civilizações. A nossa e a outra. A outra, dita primitiva, se mostra sofisticada. Uma sociedade organizada com rígidos códigos de ética, com a educação de seus indivíduos como maior valor. E que vive em harmonia com seu meio. (HAMBURGER, 2008).

Parece-nos que o filme tangencia a distinção, estabelecida por Rancière, entre “outro distante” (que, enquanto assim permanece, não incomoda) e “outro próximo” (que passa a nos incomodar justamente por se tornar mais presente e semelhante a nós). Na questão indígena, percebe-

mos que a ideia de *preservação* – pressuposta nos programas jornalísticos – é harmônica com essa tentativa de manter os índios distantes, seja para tentar “compreender” sua cultura ou para “civilizá-los”:

A “tolerância” liberal permite o Outro folclórico, privado de sua substância (como a multiplicidade de “comidas étnicas” em uma megalópolis contemporânea), mas denuncia a qualquer Outro “real” por seu “fundamentalismo”, dado que o núcleo da Alteridade está na regulação de seu gozo: o “Outro real” é por definição “patriarcal”, “violento”, jamais é o outro da sabedoria etérea e dos costumes encantadores (JAMESON e ZIZEK, 2003, p. 157, tradução nossa).

No programa *Globo Repórter*, assim como na série do *Fantástico*, o jornalista é quem nos mostra um mundo distante, supostamente isolado e jamais filmado, para nos apresentar seu modo de vida e costumes. Sem operar no diapasão do preconceito (que muitas vezes está manifesto em reportagens de telejornais tradicionais), são estereótipos – ainda que recobertos pela interferência do jargão politicamente correto ao tratar do tema – que vemos desfilar nas cores, músicas, comidas e tradições apresentadas. O repórter se expõe aos indígenas sem se deixar envolver por eles, sem estar de fato lá, mas, ao contrário, a eles atribuindo lugar de coadjuvantes na cena, reforçando a cisão entre nós, brancos urbanos, e eles, índios isolados. A série do *Fantástico*, anterior a esse programa, agrega elementos de *reality show* em forma de reportagem jornalística, reafirmando hibridismos narrativos, mas, assim como em *Globo Repórter*, gerando efeitos de sentido próprios da televisão e opostos àqueles percebidos tanto em *Xingu*, como no documentário *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), importante contraponto ao tratarmos dessa temática.

Por mais paradoxal que isso possa parecer, a estratégia de construção de um fato a partir da forma de estar no mundo desse outro que, no caso, são os índios – estratégia que, como vimos, pede emprestados atributos dos *reality shows* –, nada tem de novo. Na verdade, sua origem é quase tão antiga quanto a do próprio filme etnográfico e, em sintonia com a classificação – a primeira realizada sobre esse “gênero documental” – de

André Leroi-Gourhan, corresponderia à segunda das três categorias por ele concebidas nos idos de 1948: “O filme documentário público ou ‘filme de exotismo’, que é uma forma de filme de viagem”. Nesse tipo de filme, era comum – e mesmo uma regra – que os exploradores, viajantes, aventureiros etc. se envolvessem com os autóctones das paragens visitadas e posassem para a objetiva. O contraste entre o eu e o outro saltava aos olhos e confirmava para o espectador a superioridade desse “eu” em relação a esse “outro”, distante, selvagem, tão diferente do “eu” civilizado, vestido.

Essa estratégia está na origem das grandes reportagens e, mesmo, nas reportagens *tout court*. Nelas o jornalista participa, mergulha, caminha nas matas, tenta atirar com um arco e uma flecha... Enfim, por contraste, ele se torna, durante algum tempo, o outro exótico, pois que distanciado de seu *habitat* e imerso naquele desse outro, normalmente distante, mas agora tão próximo em razão única e exclusivamente da copresença nos mesmos espaço e tempo, mas infinitamente, radicalmente distante na forma de ocupar e atuar nesse palco que construiu para si mesmo.

*Xingu*, o filme, trata de uma questão que permanece obscura e de complexa tematização nas mídias (em seus discursos correntes), a presença indígena no Brasil. A contradição encontra-se justamente no fato de que, assumindo essa hipótese, o outro distante e radical seria, justamente, aquilo que temos de mais próximo, de mais local, de mais autóctone, de mais tradicional, de mais próprio (ao menos do ponto de vista de um suposto imaginário fundante), que é justamente a cultura indígena. Nesse sentido, o “outro distante” e o “outro próximo” se encontram: trata-se de uma questão de posições de sujeito ou, justamente, de um momento de tensão em que o outro “distante” deixa de ser “domesticado” (acomodado em seu lugar) e se torna o outro “extremo” (colocando-se fora do lugar em que deveria estar). Pensemos na proposição de Hall (2000, p. 75), a respeito de identidades desalojadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicos, identidades que parecem “flutuar livremente” no contexto de uma vida social globalizada em seus estilos, com participação ativa dos sistemas de comunicação interligados e das imagens da mídia. Desse modo, podemos afirmar que o “outro” opera de modo relacional com o

“mesmo”; incomoda justamente quando se torna mais semelhante a este. A questão dos estigmas sociais, por exemplo, aponta para esse aspecto: os estigmas, diferentemente dos preconceitos, dizem respeito ao outro que se torna próximo quando, ao contrário, deveria permanecer “em seu lugar”, não encontrando espaço nos discursos ciculantes.

Em sua cena final, *Xingu* nos coloca frente a frente com outro anunciado, no filme, como isolado e inacessível: vemos em close um homem indígena de uma tribo à época ainda não encontrada, que nos olha de frente de modo altivo, desafiador, como se instaurasse sua radicalidade enquanto outro não domesticado. Ao mesmo tempo, entretanto, o filme problematiza esse *encontro* e possibilita que vislumbremos, no tempo futuro da narrativa fílmica que é nosso tempo presente, os processos de dominação daí decorrentes. Ao contrário de grupos tidos como minorias sociais (negros, mulheres), o indígena nunca poderá se tornar um “branco”, um de nós – nem mesmo por meio das tentativas de “aculturação” ou, ao contrário, de preservação de sua “autenticidade”. Ao pensarmos a problemática do “outro próximo” e do “outro distante” e suas visibilidades por meio da observação do indígena brasileiro hoje, é a questão das identidades e os modos de construção de sua representação que pretendemos abordar, evocando outros discursos.

## Referências

- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOORSTIN, D. J. *Image. A guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage Books, 1992.
- BURKE, P. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- DOSSE, F. *História do estruturalismo. Vol. 1. O campo do signo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- FERRO, M.; PLANCHAIS, J. *Les médias et l'histoire. Le poids du passé dans le chaos de l'actualité*. Paris: CFPJ Éditions, 1997.
- FREIRE, M. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2012.

- GRILLO, S. V. C.; VELOSO, S. R. A. Diálogos entre Maingueneau e o Círculo de Bakhtin. *Revista Filologia e Linguística Portuguesa*, n. 9, 2007, p. 229-250.
- HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HAMBURGER, C. A outra civilização. Xingu, maio de 2008. *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 22/4/2012.
- JAMESON, F.; ZIZEK, S. *Estudios culturales*. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- RANCIÈRE, J. *O descentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- . *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
- . *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.
- SOARES, R. L. *Margens da comunicação: discurso e mídias*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.